REICH DER DÄMONEN

UNIVERSITY OF MINNESOTA LIBRARY
NOV 9 1950

DAS KUNSTWERK

IIII. JAHR 1950 HEFT 5

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 5

1950

INHALT

Kurt Kusenberg, Über den Surrealismus 5
Gaya Nuño, Salvador Dalí 13
Sebastian Gasch, Joan Miro 21
Curt G. Seckel, Picasso und die Insel des Minotaurus 26
Ulrich Conrads, Geformtes Chaos 29
Alexis Rannit, Eduard Wiiralt 33
Wolfgang Schneditz, Kubin 44
Kurt Leonhard, Vorläufer des Surrealismus 47
Alfred Hentzen, Der antike Mythos in der neuen Kunst 50
John A. Thwaites, Die Maler am Bauhaus 54
Kurt Leonhard, Italienische Goldgrundbilder 58
Redaktioneller Teil 60

Farbtafeln: Giorgio de Chirico, Der Turm · Werner Gilles, Die Zänkischen

Umschlagbild: Joan Miro · Titelzeichnung: Paul Klee

Das nächste, sechste, Heft behandelt die

AFRIKANISCHE PLASTIK

Im Gegensatz zu der so oft üblichen Beschäftigung mit der Bildnerei afrikanischer Völker vom ethnographischen Standpunkt, versucht das Kunstwerk die afrikanische Plastik als künstlerische Gebilde zu betrachten. So war auch bei der Auswahl der abgebildeten Gegenstände die künstlerische Form ausschlaggebend. Das Heft wird eingeleitet von F. Hermann (Heidelberg) mit einem Aufsatz: Über Material, Gegenstand und Stil der afrikanischen Plastik. Es folgen: J. F. Glück: Die Kunst des Gelbgusses in Afrika; E. v. Sydow: Das Tier in der afrikanischen Plastik. Heinz Lucas: Afrikanische Masken und G. Bonn: Ewige Arabeske. Der redaktionelle Teil bringt einen reich bebilderten Bericht von L. Zahn über die XXV. Biennale in Venedig und von A. Rannit über den Internationalen Kunsthistorikerkongreß in Venedig.

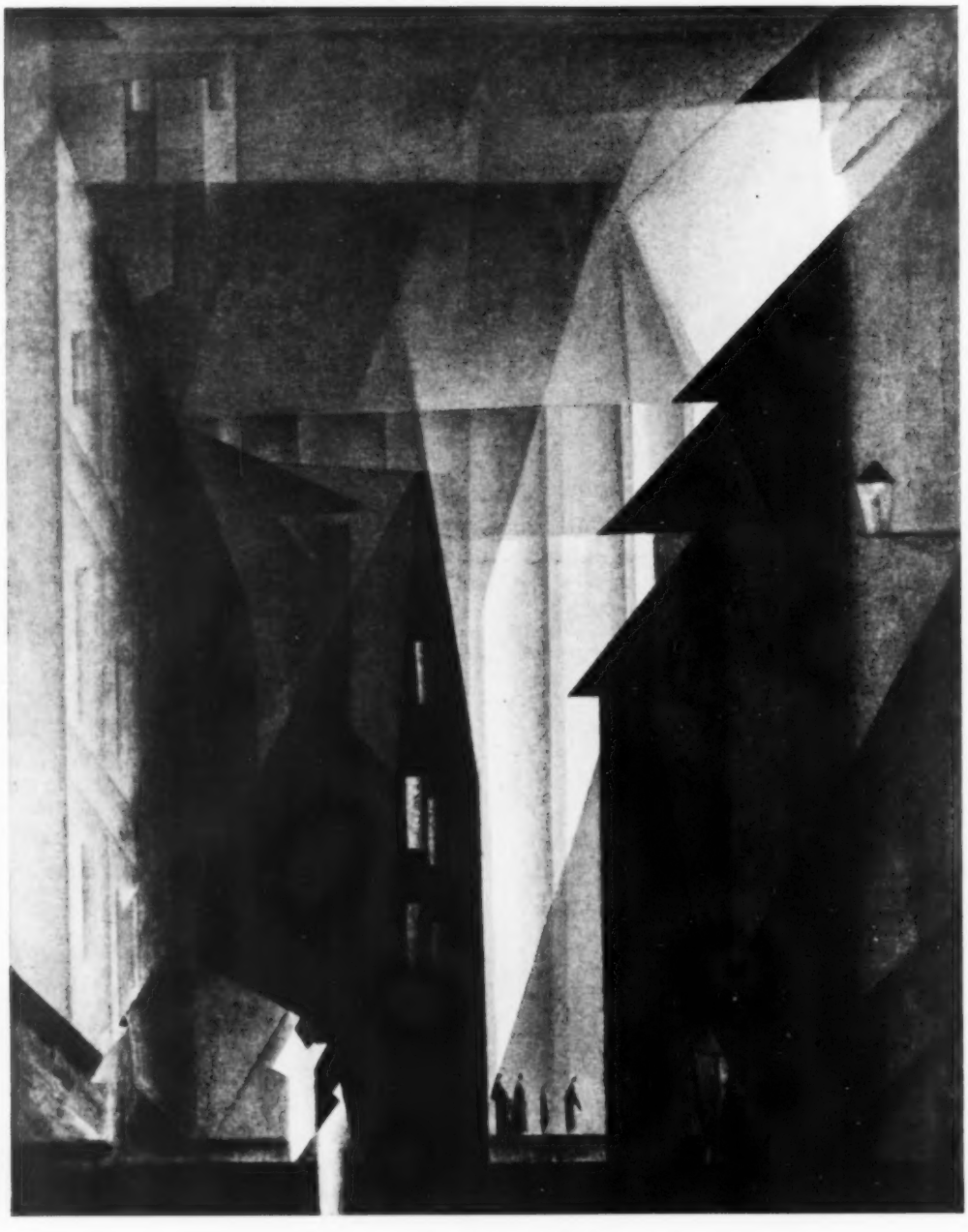
WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 5 1950

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

GIORGIO DE CHIRICO, DER TURM



LIONEL FEININGER, ERFURTER KIRCHE

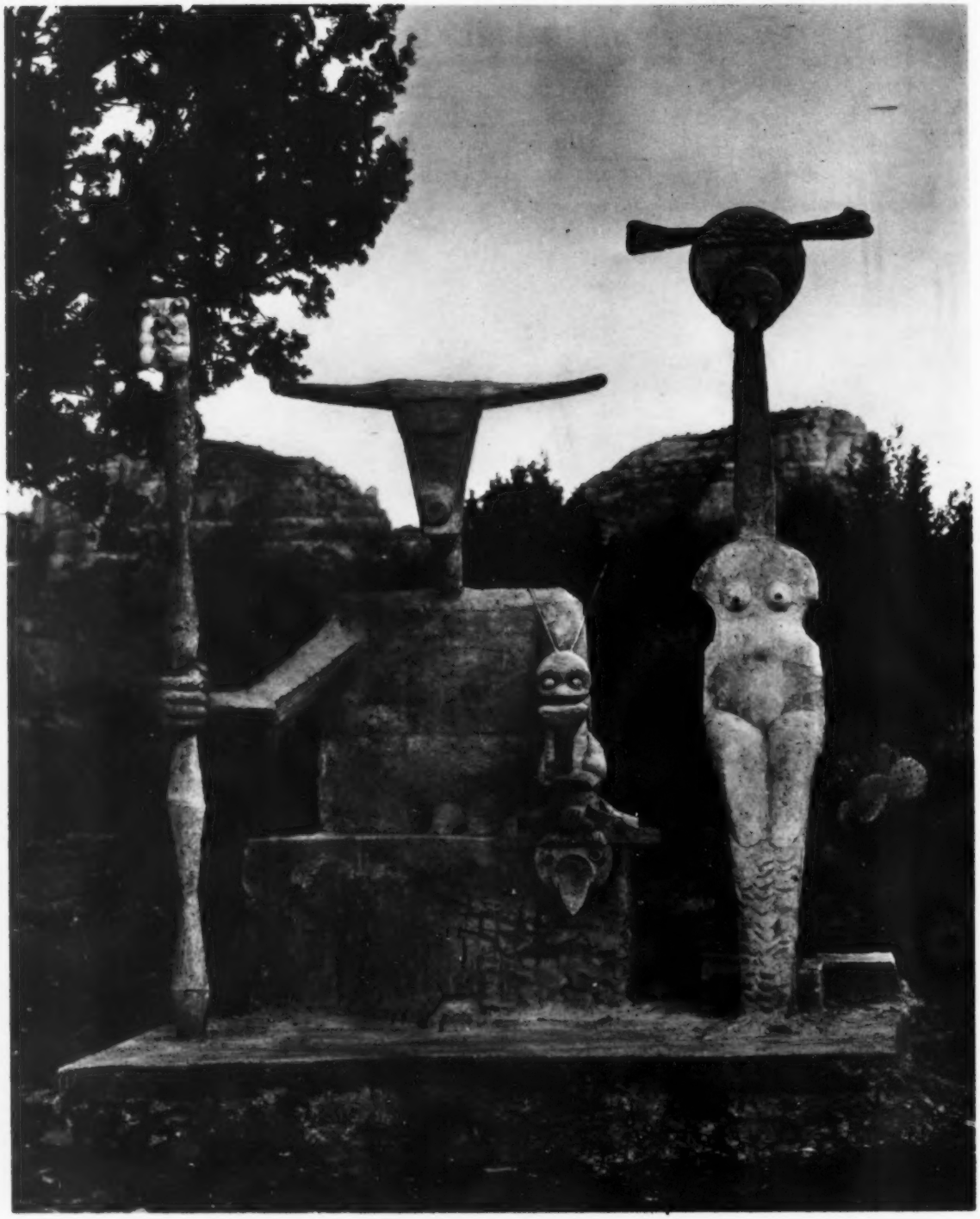
ÜBER DEN SURREALISMUS

Die „moderne" Kunst ist über 40 Jahre alt, der Surrealismus wird bald ein Dreißiger. Von Mode kann also nicht gut die Rede sein; dagegen liegt es nahe, Stil zu vermuten. Seit vier Jahrzehnten wird die Moderne beerdigt. Das feindliche Friedhofsgefolge ist in Permanenz versammelt, die Totengräber stehen bereit, aber die Hauptperson fehlt, die Leiche. Da das ärgerlich ist, hilft man sich mit symbolischen Bestattungen, die jedoch die Lebenskraft der Totgesagten nicht beeinträchtigen — zumal diese auf Symbole nicht anspricht. Sie in den Orkus zu wünschen, ist töricht. Ebensogut könnte man gegen berufstätige Frauen oder gegen das Radiohören wettern. Was in der Welt ist, bleibt und wirkt; der Zeitfeind sehe zu, daß es ihn nicht überlebt. Selbst wenn, ihm zuliebe, eine findige Seuche alle Modernen dahinraffte, würde ihr Feuer weiterbrennen — auf anderen, jungen Fackeln. Zwischen dem schöpferischen Finden einer — sagen wir: physikalischen — Formel und ihrer praktischen Auswertung liegt meist eine gehörige Zeitspanne. Langsam sickert das Neue von der Pyramidenspitze zur breiten Basis hinunter. In diesem Zustand der Infiltration durch die Moderne befindet sich das Publikum. Längst schon ist der Surrealismus in den Film, in den Tanz, in den Humor, in die Mode eingedrungen und wird — vorsichtig dosiert, als Kleingeld ausgemünzt — nicht ungern angenommen. Nur konzentriert ist er unbeliebt. Wir aber, die wir im Rahmen einer Kunstzeitschrift Gespräche führen, Schreibende und Lesende, müssen uns mit dem Konzentrat befassen, selbst wenn es ätzend ist.

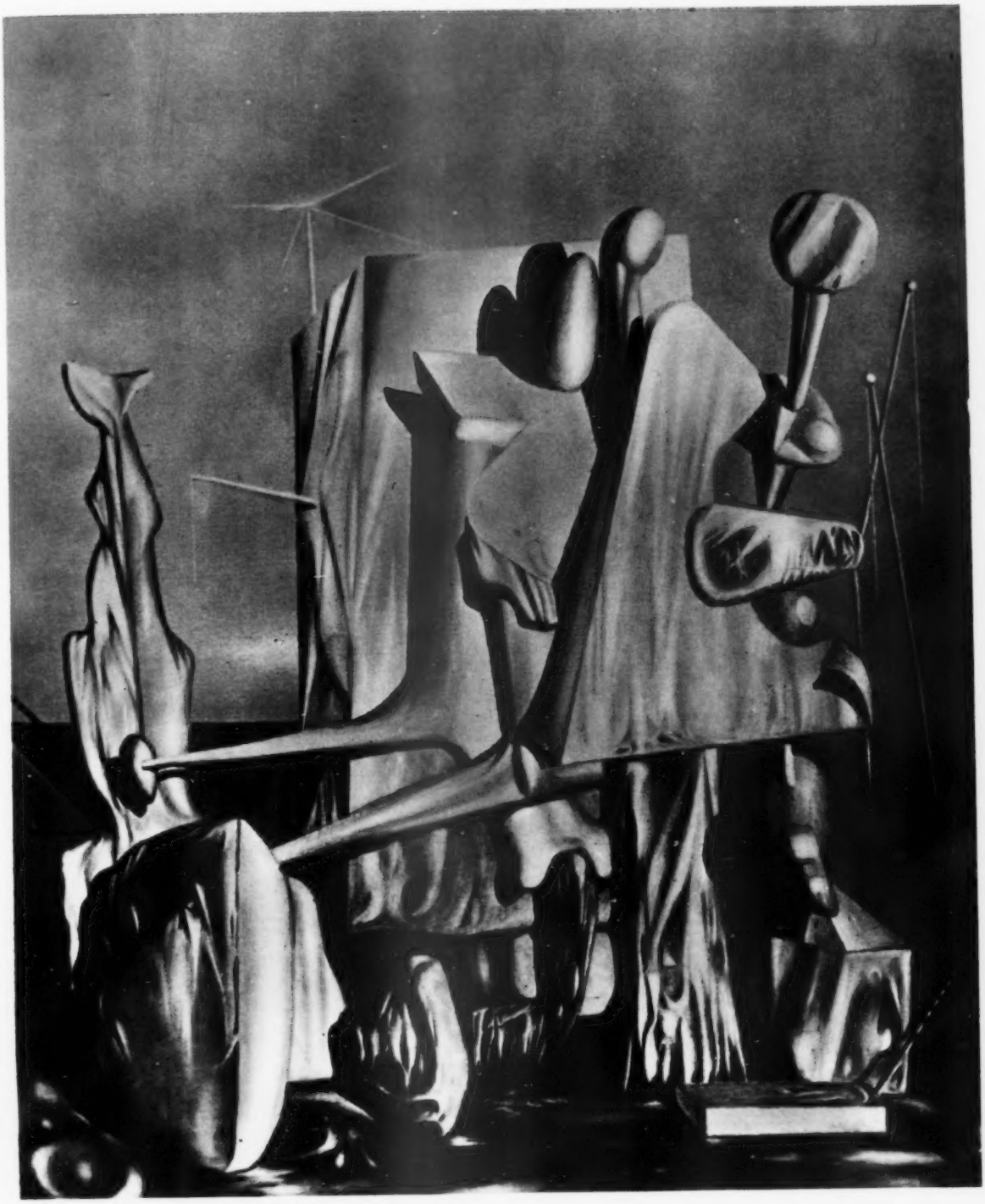
Man mag Entwicklungen bedauern, aber man kann sie nicht aufhalten. Die Moderne hat sich nun einmal losgesagt von jener „Wirklichkeits"-Kunst, die ein halbes Jahrtausend in Europa schöpferisch war, und ist zur Geistigkeit des Mittelalters zurückgekehrt. Nicht mutwillig oder zufällig wurde dieser Bruch vollzogen, sondern genau zu der Zeit, als das Weltbild des Augenscheins zersprang. Wieder wendet die Kunst sich dem inneren Bilde zu und entnimmt der sichtbaren Welt so viel oder so wenig, wie ihr gut dünkt; sie bedient sich ihrer, sie dient ihr nicht mehr. Erneut dem Geist verschworen, greift sie über die sichtbare Natur hinaus, jedoch nicht ins Übersinnliche, denn ein metaphysisches Weltbild, wie das Mittelalter es besaß, ist unserer Zeit versagt. Wohl aber kann man die Annahme wagen, die Moderne sei eine Vorform künftiger Religiosität; ihr aufrichtiger, aufrechter Nihilismus deutet darauf hin.

Die Pariser Surrealistengruppe ist aus dem Dadaismus hervorgegangen. Als André Breton 1922 erkannte, daß dieser anarchisch und ziellos sei, zog er sich von ihm zurück und gründete mit einigen Freunden (vor allem Aragon, Eluard, Péret) die neue Bewegung. Den Namen „Surrealismus" hatte 1917 der Dichter Guillaume Appollinaire geprägt. Die Gruppe erhob die „dynamische Kraft" zum Gesetz und die „Wut" zum Motor ihres Handelns. Zweifellos verbarg sich Verzweiflung dahinter, doch trug ihr Gebaren keine pessimistischen, sondern militante Züge. Die bestehende Ordnung sollte mit allen Mitteln vernichtet werden, weil sie sich als unfähig erwiesen hatte, den Krieg zu verhindern, die soziale Frage zu lösen, den Menschen geistig zu befreien. So war's zunächst eine Anti-Bewegung, und Breton hätte dem Satz: „Der Surrealismus definiert sich durch die, welche er verteidigt, und die, welche ihn angreifen" ruhig hinzufügen können: „und die, welche er angreift". Krieg, Patriotismus, Religion, Kapitalismus, Materialismus hießen die Gegner.

In zwei Manifesten, 1924 und 1929, umriß Breton das Programm. Aufrufe, offene Briefe gingen in die Öffentlichkeit, huldigende und höhnende, an den Dalai-Lama, an die europäischen Universtitätsprofessoren, an den Papst; scharfe Angriffe, Theaterskandale, Handgreiflichkeiten machten von sich reden. Daß die Stoßkraft der Gruppe zwei Jahrzehnte lang unvermindert anhielt, verrät Disziplin. In der Tat überwachte sie unter Bretons Führung sich selber mit großer Strenge, siebte immer wieder die eigenen Reihen und entstieg gefestigt ihren Krisen. Das moderne Gedankengut, vor allem das wissenschaftliche, wurde gemeinsam überprüft und ausgewertet. Dabei



MAX ERNST, CAPRICORN; GARTENSKULPTUR IN ARIZONA



YVES TANGUY, DIE ZWEIDEUTIGEN FARBEN

errang die Psychoanalyse entscheidende Bedeutung — als Befreierin der Wünsche im Menschen, als Schlüssel zum Dunklen und Wunderbaren. Unendliche Assoziationen taten sich auf, neue Organe wuchsen der Kunst zu, der Ausblicke war kein Ende. In diesem Neuland, folgerten die Surrealisten, fern aller Ratio und Kausalität, fern der traditionellen Ethik, sei die bessere Ordnung zu finden. „Alles führt zu der Annahme, daß es einen geistigen Punkt gibt, von dem aus Leben und Tod, Wirklichkeit und Vorstellung, Mittelbares und Unmittelbares, Hohes und Niedriges aufhören, gegensätzlich zu scheinen. Vergebens wird man in der surrealistischen Tätigkeit einen anderen Beweggrund suchen als die Hoffnung, diesen Punkt zu bestimmen."

Die Entwicklung der Gruppe zu verfolgen, ist hier nicht unsere Aufgabe. Maurice Nadeau hat es in seiner „Histoire du Surréalisme" getan. 1938 fand in Paris die erste internationale Surrealisten-Ausstellung statt, an der sich Vertreter aus 14 Nationen beteiligten; schon überzog die Bewegung dünn, aber netzartig den Kontinent. Bei Kriegsbeginn gingen einige Surrealisten nach Übersee, andere schlossen sich der Résistance an. Von jeher haben die Surrealisten sich dagegen verwahrt, lediglich als „Schule" oder „Richtung" zu gelten. Ergab sich einer von ihnen allzu sehr seinem künstlerischen Metier, so wurde er ausgestoßen — wegen Kollaboration mit der bestehenden Ordnung. „Wir haben kein Talent!" proklamierten sie und meinten damit, daß jedes Mitglied ihres Kollektivs seine Gaben ausschließlich und unter Verzicht auf persönlichen Erfolg in den Dienst an der Sache zu stellen habe. Kein Künstlerverband also, sondern ein aktivistischer Orden, ein Exekutivausschuß, der gemeinsame Aktionen plante und durchführte. Mit der Parole „Vivere pericoloso", die bei den italienischen Futuristen rhetorisch anhub und faschistisch endete, haben die Surrealisten ernst gemacht; ihr kämpferisches Vorgehen trug ihnen Haß, Boykott und Gefängnis ein. Zwei Jahrzehnte lang war ihr Anspruch total und somit auch politisch; neben der schöpferischen Befreiung des Menschen stand auf ihrem Programm die soziale Revolution. Das mußte sie in die Nähe der Kommunisten bringen, doch kam es nur zu einem vorübergehenden, lockeren Anschluß (freilich auch zur Abwanderung prominenter Surrealisten in die Partei) und schließlich zum Bruch. In den letzten Jahren haben die Surrealisten sich von der politischen Ebene mehr oder weniger zurückgezogen und ihre Forderung nach „Weltherrschaft" aufs geistige begrenzt. Ihr Wille, die Welt zu verwandeln, das Leben zu ändern, lebt unvermindert fort, doch hat die Kunst als Vollstreckerin dieses Willens nun größere Gnade bei ihnen gefunden. Sie dichten, sie bilden mehr als früher und verfassen weniger Manifeste. Ihr Ziel ist es, einen „kollektiven Mythos" zu schaffen.

„Der Surrealismus", heißt es bei André Breton, „beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser Assoziationsformen, die bislang vernachlässigt worden sind, an die Allmacht des Traums, an das zweckfreie Spiel des Gedankens. Es ist sein Bestreben, alle anderen seelischen Getriebe endgültig zu beseitigen und sich beim Lösen der wesentlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle zu setzen." Das richtet sich gegen die Spielregeln der Vernunft und räumt dem Traum den Rang des Gedankens ein. Seit Freud und seinen Fortsetzern wissen wir, daß unser bewußtes Leben lediglich eine kleine, helle Dachkammer ist in dem riesigen, abgedunkelten Bau des Unterbewußtseins; nur im Traum tappen wir durch unseren verborgenen Besitz. Dieses Verborgene in seiner ganzen Fülle, Kraft und Dämonie will der Surrealismus erlösen. Mit der Beschwörung des Wunderbaren will er die überkommenen Denkgewohnheiten zerbrechen und statt der „greifbaren" Wirklichkeit, die er für eine abgelebte Illusion hält, die „höhere Wirklichkeit" in ihre Rechte einsetzen; er will gleichsam den Tag zur Nacht und die Nacht zum Tage machen.

Das bewußte Schaffen aufs äußerste herabmindernd, gibt sich der surrealistische Künstler oder Dichter den Träumen, den Visionen hin, die ihm aus dem Unterbewußtsein zuströmen; er wird zum Medium der Schöpferkraft, die dunkel in ihm ruht und die ihm vielleicht gar nicht „gehört". Er gleicht einem Feinmechaniker, der fertige Einzelteile nach einer unbegriffenen Anweisung zusammenfügt und sich vom Ergebnis überraschen läßt. Gegen diesen Vergleich, den seine Feinde für tödlich halten, hätte er bestimmt nichts einzuwenden, denn die automatische, mediale Niederschrift des inneren Diktates ist ihm alles; als Person, als Gestalter tritt er gern zurück. Daraus erklärt sich die fast anonyme „Schlichheit" und abtastbare Gegenständlichkeit vieler surreali-

stischer Kunstwerke: Traumprotokolle, Traumrealismus, Blitzlichtaufnahmen im Reich der Mütter. Der Inhalt eines surrealistischen Bildes ist nicht die Summe seiner Teile, sondern ihr gegenseitiger Bezug und das Spiel der dabei entstehenden Assoziationen. An Stelle des gewohnten Einmaleins ist magisches Rechnen getreten. Die Lösung findet der Betrachter nur in sich selber — in der gleichen Tiefenschicht, aus welcher der Künstler geschöpft hat. So rein freilich, wie die Surrealisten es sich wünschen, gelangen ihre Träume, ihre Halluzinationen nicht auf die Leinwand oder aufs Papier, weil ja notwendig ein künstlerischer Gestaltungsprozeß durchlaufen werden muß. „Der Traum", sagt Paul Valéry, „so wie er sich uns beim Erwachen darbietet, enthält gewiß immer eine Verfälschung, die daher rührt, daß wir an ihn zurückdachten und darüber erwacht sind. Der Traum, so wie er uns erscheint, ist etwas Gemachtes." Die überspitzten Formulierungen, in denen die Surrealisten sich gefielen, ihre Neigung, Hausgötter zu ernennen, sie heftig zu verehren und später ebenso heftig wieder zu stürzen, dazu ihr provokatorisches, bisweilen clownesk wirkendes Auftreten in der Öffentlichkeit: das alles konnte den Eindruck erwecken, als handle es sich um einen mondialen Ulk. Aus der Nähe besehen, sind jedoch diese Überspitzungen sinnvoll, sogar notwendig; sie bedeuten nichts anderes als neue Wertsetzungen. Das Vokabular von Revolutionären ist immer und absichtsvoll einseitig, weil Einseitigkeit ihre Stoßkraft ausmacht. Wenn beispielsweise André Breton den „Ubu Roi" von Jarry über Shakespeare und Racine stellt, so ist das zweifellos Übertreibung, denn Jarry nimmt sich neben Büchner so klein aus wie dieser neben Shakespeare und beide sind ohne Shakespeare undenkbar. Andererseits enthält der „Ubu Roi" in zwar winziger Menge, aber in reinstem Vorkommen jenes Element, das bei Shakespeare nur gebunden anzutreffen ist — eben das surrealistische; daher die scheinbar paradoxe Wertsetzung. Auch der zentrale Rang, den die Surrealisten dem Eros, dem Sexus zuerkennen, hat gute Gründe: Lust, Geheimnis und Sehertum sind dem Weibe zugeordnet.

Es wäre unbillig, den Surrealisten ihre Nachahmer und Verfälscher anzukreiden. Immer zieht hinter der schöpferischen Vorhut das Gros derer einher, die zwar nicht den Sinn der Sache begriffen, wohl aber die Manier aufgeschnappt haben, und meist gefällt der geschmeidige Falschmünzer besser als der spröde Meister. Meisterschaft ist kühle Glut, halb Feuer, halb Eis, schwer erträglich. Der lauwarme Imitator findet das größere Publikum; in der Kunst leben die Ochsen davon, daß man sie für Stiere hält. Viel Pöbel hat sich unter die Surrealisten gemengt. Der behagliche Guckkastenraum, die ausgepinselte Genauigkeit und der unkontrollierbare Griff in die Traumkiste wirken verführerisch. Manche Ratten, die eifrig mittrippeln, haben ihre geistige Heimat im „Haus der deutschen Kunst", selbst wenn sie in Paris oder in New York zu Hause sind.

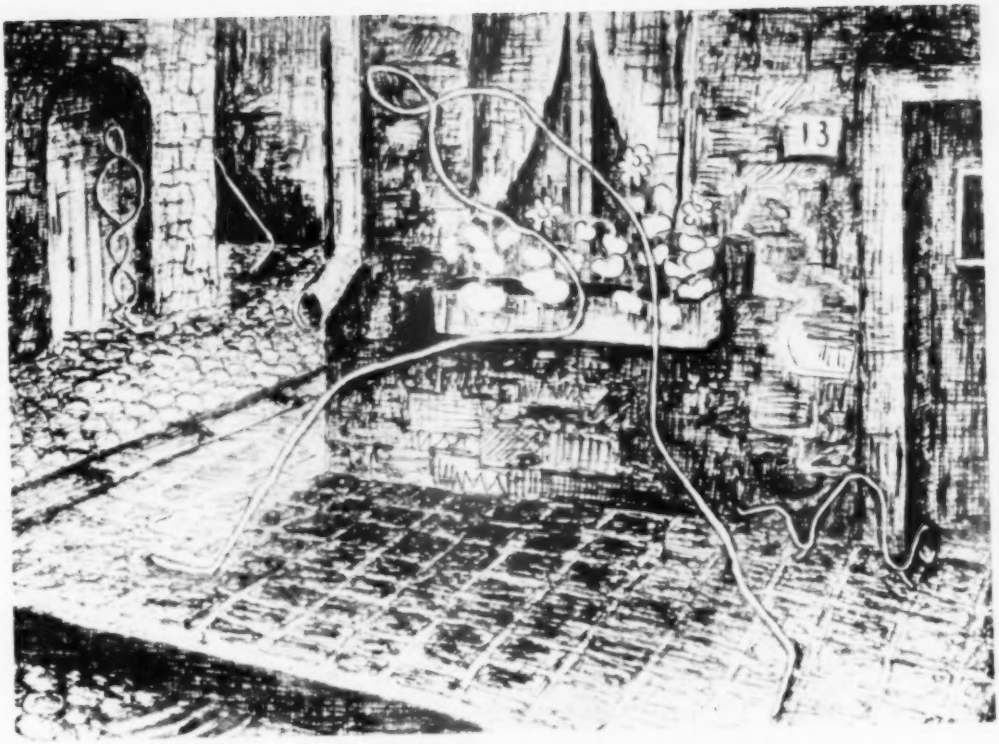
„Doch hüt sich ein Jeglicher", notiert Dürer, „daß er nichts Unmügliches mach, das die Natur nit leiden künn." Wasser auf die Mühle des Zeitfeindes! Aber Dürer fährt fort: „Es wäre denn, daß einer Traumwerk wollt machen — in solchem mag Einer allerlei Creatur untereinander mischen." Keine strengere Hand konnte dem Surrealismus den Passierschein ausfertigen.

Kurt Kusenberg

G. K. Schmelzeisen

JEAN LURCAT, SEGELSCHIFFE

PAUL DELVAUX, DIE TREPPE



HERMANN SCHUTTE, DRAHTGESPENST

RUDOLF BAERWIND, STILLEBEN

FABIUS GUGEL, MARTYRIUM

FABIUS GUGEL, DIE BARKE

JEANNE MAMMEN, REITER

RUDOLF SCHLICHTER, TERROR

SALVADOR DALI

Bei Dalí finden sich mehr kleine Einzelheiten als biographische Daten von Wichtigkeit; in seinem Leben fehlt das große Abenteuer und überwiegt der Zufall:
Am 12. Mai 1904 wird er in Figueras (Katalanien) als Sohn eines Notars geboren und beschließt nach der üblichen kleinbürgerlichen Erziehung schon im Jünglingsalter, Maler zu werden. Er geht nach Madrid, um sich dort auf der Escuela de Bellas Artes de San Fernando seinem Studium zu widmen, wo er, bis zu seiner Ausstoßung einige Jahre in grenzenloser Extravaganz verbringt. Als geborener Exzentriker schafft er sich dann in Katalanien einen Nimbus als Seiltänzer und Wirrkopf. Da er Gefallen an katastrophalen Situationen findet, ruft er solche hervor, wann immer es ihm möglich ist. Mit Erfolg tritt er in Paris auf und lernt Gala, die Gattin des surrealistischen Dichters Paul Eluard, kennen, die seine Frau, seine Göttin, seine Mitarbeiterin und Muse wird. Es folgt eine etwas schwierige Periode in Torremolinos (Küstenort in der Nähe Malagas) und später längere Aufenthalte in Cadaqués (kleiner Fischereihafen in den Pyrenäen, dicht an der französischen Grenze). Seine Reise in die Neue Welt endet mit der künstlerischen Eroberung Amerikas. Häufig taucht er in Paris auf, bis ihm dann der zweite Weltkrieg die Vereinigten Staaten als endgültigen Wohnsitz anweist. All jene Jahre sind von skandalösem und marktschreierischem Ruhm gewürzt, und noch heute, mit sechsundvierzig Jahren und nach Erreichung der angestrebten Glorie, trägt er einen Backenbart und einen moustache à la Mephistofeles. Diese Daten dürften für seine Porträtierung genügen.

Selten wird auf dem Gebiet der formenden Kunst ein derart abnormes Exemplar eines Schöpfers gestaltend gewirkt haben. Um vom übertriebenen Mimiker seiner Jugend bis zum Weltruf des Jahres 1949 zu gelangen, hat dieser Katalane wahrlich nicht die Bahnen und Wege beschritten, die von den Akademien für jene Künstler vorgesehen sind, die nach internationalem Widerhall ihrer Werke streben. Bei ihm hing alles einzig und allein von einer verfeinerten, geistigen Anstrengung ab, doch bei einer prüfenden Betrachtung wird es schwierig sein, hier das Autentische vom Simulierten zu trennen. Es war ein Bemühen, bei dem ungezählte Narren als Triebfeder gedient haben, um den im Zickzack oder in Windungen laufenden, unermüdlichen Geist Dalís zu preisen und zu verbreiten. Diese in technischer Hinsicht bestkonstruierte Malerei schuldet ihre Formung weder Lehrmeistern, noch Taufpaten oder Kunstbewegungen, denn Salvador Dalí trat in der Materie des Surrealismus wie ein rebellischer und eigensinniger Robinson auf. Ohne sich um die snobistischen Massen oder auserwählten Minderheiten zu kümmern, ging sein Kampf immer um das Wiedersuchen des

SALVADOR DALI, PORTRAT PABLO PICASSOS

Nicht-Wirklichen. In diesem Werk muß alles unlogisch, ungereimt und paradox erscheinen; vor allem seitdem Dalí, als sein eigener Palomino und Vasari, ein Buch veröffentlicht hat, worin er eine Beichte ablegt, die an Zynismus selbst die Konfessionen Rousseaus übertrifft. „My secret Life" nennt er sein in Amerika erschienenes Buch. Dieses Schriftstück und literarische Monument schamlos-dreister Selbstsucht läßt, obwohl es mit gewisser Klarheit geschrieben wurde, die hauptsächlichsten Geheimnisse der diabolischen und verführerischen Mittel, die zur Verbreitung Dalís Kunst so viel beitrugen, fast völlig im Ungenauen. Allerdings war dieses Schema wohl notwendig, denn in „My Secret Life", diesem wirren Sinnbild der wirren Handlungsweise seines Autors, wird das, was am klarsten erklärt werden müßte oder sollte, tückischerweise durch Zurschaustellung von mehr oder weniger kindischen Lappalien sehr geschickt versteckt. Aber gerade das, wovon man nicht spricht, das ist das Interessante! Jedoch findet man in diesem Buch neben geistvollen Spitzfindigkeiten und transzendentalen Enthüllungen, zahlreiche tendenziöse Bemerkungen und mehr als eine ausgesprochene Unsinnigkeit.

Im Anfang war sein teils angeborener, teils erwählter Egoismus. Von den Eltern in verderblicher Weise verwöhnt und verzogen und seinen Schul- und Jugendfreunden an Spieltrieb und animalischer Lebhaftigkeit

SALVADOR DALI, DETAIL AUS LEDA ATOMICA

unterlegen, mußte er sich geradezu eine dekorative Tätigkeit aussuchen, die ihm außerdem gestattete, selbst als Hauptperson in ihr zu stehen. Eben diese ausschmükkende, formende Tätigkeit und sein Ehrgeiz immer, überall und ganz gleich mit welchen Mitteln der erste sein zu wollen, zwangen ihn, nach etwas Bleibendem zu suchen, so daß der flüchtige Ruhm des Militärs oder Politikers nicht in Betracht kam.

Doch schon bevor Dalí die Malerei zum Beruf nahm, war ihm diese Wahl vorausbestimmt, denn er brauchte jene besondere Form des dauerhaften Ruhmes, wie ihn nur die Kunst in all ihren Äußerungen zu vergeben hat. Aber auch hier beschritt er wieder einen völlig ungewöhnlichen Weg, der ihn einer Kunst entgegenführte, die es ihm gestattete, innerhalb seiner Materie unumschränkter Mixer und Aktivist zu sein.

Und um eine aufsehenerregende Kunst mußte es sich handeln, die möglicherweise sogar vom modernen Film und unter Benutzung der breiten amerikanischen Plattform bekannt gemacht werden konnte. Um auf dieser Linie die erwünschten Resultate zu erzielen, brauchte er weder lange Zeit, noch umständliche Planungen oder Vorbereitungen. Sehr kam ihm dabei die schon von Kindesbeinen an vorhandene Autosuggestion der persönlichen Genialität zustatten, aber eben weil er so früh Erfolg hatte, lassen sich bei ihm nur wenige Entwick-

SALVADOR DALI, DETAIL AUS LEDA ATOMICA

lungsstufen unterscheiden. Dalí ist weit von der Schnelligkeit des Schöpfens und Verwerfens eines Picasso entfernt. Letzterer „sucht nicht, sondern findet", während der Mann aus Figueras ständig im großen, weiten Feld des Traumhaften und Absurden gräbt.

In seiner Kunst gibt es nur wenig Evolutionen; in seinem Leben läßt sich überhaupt nur eine vermerken: er wollte König sein, ein richtiger König mit Krone und Hermelinmantel. Dieser Ehrgeiz ließ sich natürlich nicht verwirklichen, doch um die Devise „Aut Caesar aut nihil" auf seine eigene Person anzuwenden, dafür ist Dalí zu gewitzt, zu vorsichtig. Immerhin brachte er es zum ungekrönten König einer sehr neuartigen, darstellenden Kunst, die allerdings wie wir sehen werden, aus sehr alten Elementen und Quellen schöpft.

Dalí wollte König sein, hat es jedoch nur bis zum meisterhaften Beherrscher seines eigenen Ehrgeizes gebracht, der ihm befiehlt, immer so zu handeln, daß sein Name ständig in aller Munde ist. Allerdings ist das Wort Beherrschung hier nicht im begrenzenden, sondern im erweiternden, ausdehnenden Sinn gemeint.

Dennoch wollte er keineswegs wurzellos dastehen und verschrieb sich einer Tradition, die mit der italienischen Renaissance beginnt und Goya immer stärker verdrängt. So konnte er sich diesen großen Mann natürlich nicht zum Vorbild nehmen. Goya war dynamisch, während es

in Dalís Werken nur eine anscheinende Lebhaftigkeit, die der Formenkomplizierung, gibt und sonst alles ruhig, vielleicht sogar starr ist. Goya war leidenschaftlich und stürmend; Dalí ist in seinen Vorstellungen passiv und hat mit jenem höchstens nur das Bemühen gemein, seinen Stil zu radikalisieren.

Die Vorbilder, die Dalí sich suchte, beeindruckten ihn lediglich durch ihre rein technische Könnerschaft. Wer ihm hingegen wirklich seinen Stempel aufdrückte, war der katalanische Architekt Gaudi, der neben einer nicht zu leugnenden Genialität über ein erschreckendes Maß schlechten Geschmackes verfügte. Dieser Mann und seine baumartig gewachsene Pseudogotik von oft grotesker Zerrissenheit und gewagtester Formgebung mußte den jungen, sehr durchschnittlich erzogenen, aber eifrigen und aufnahmefähigen Dalí natürlich tief beeindrucken. Eine seiner ästhetischen Regeln besteht im Haß gegen das Einfache in jeder Form.

Es ist noch gar nicht lange her, daß sich Dalí auch noch für ein anderes, recht zweifelhaftes Gebiet der Kunst interessierte: für den in England entwickelten sogenannten Präraffaelismus, der eine der künstlichsten und einfältigsten Schulen der Malerei darstellt. Doch beim Suchen nach Vorbildern und Meistern findet er die besten; eine stark ausgeprägte Vorliebe für das Auserwählte ist ihm nicht abzusprechen. Damals schafft er sich einige Götter, unter denen Raffael der bedeutendste ist, während er Michelangelo verabscheut. Vermeer van Delft beeinflußte ihn ebenfalls, Rembrandt findet hingegen nicht seine Beachtung. Am treuesten aber ist er der italienischen Renaissance, die wohl auch weiterhin für ihn von hervorragender Bedeutung bleiben wird. Seine Zeichnungen, teilweise ein wenig wirr, aber doch klar in der Silhouette, lassen eine Gleichheit der Formenwiedergabe erkennen, die er zweifellos bei Leonardo da Vinci studierte. Zusammenfassend kann man sagen, daß Dalí das Delikate und Feine dem Kompakten und Monumentalen vorzieht. Häufig mag seine Malerei zu weich, zu glatt sein, ja, sogar die klebrig schleimige Weichlichheit der Fäulnis erreichen. Dennoch ist seit Valdés Leal kaum ein Pinsel mit soviel Liebe und Zartheit geführt worden. Ähnlich wie bei Vermeer sind die Umrisse von einer so leuchtenden und klaren Sauberkeit, daß man nicht die kleinste Linie oder Fläche wegnehmen dürfte, ohne eine sichtbare Lücke zu lassen. All seine Werke können als antiimpressionistisches Manifest gedeutet werden, das uns einen jungen Menschen vorstellt, unter dessen revolutionärem Schwung zweifellos viel konservativer Grünspan zu finden ist.

Diese Art zu malen hatte man seit vielen Jahren vergessen. Die Besten malten auf alle Fälle nicht so. Unbedingt war dazu eine technische Strenge und Genauigkeit erforderlich, die wir nun, trotz all seiner Paradoxität, in Salvador Dalí, diesem Anarchisten der Kunst, finden, der auf der Escuela de San Fernando seine alten Professoren nach den Dosierungen fragte, um Leinöl, Lack und Farben zu mischen. Doch später läßt er diese von Picasso und Braque ausgelassenen Extravaganzen, heteroklyte Materien auf die Leinwand zu bringen, bald wieder fallen und wendet sich der alten, mühekostenden Technik des genauen und konstruierenden Pinsel-Striches zu. Er bringt es zu einem vorbildlichen „musealen" Auftrag der Farben. Nachdem er diese Technik einmal erreicht hat, geht er bewußt auf diesem Wege weiter. Dazu gesellt sich ein eingehendes Studium des Schattens, den er im allgemeinen deutlicher hervorhebt, als das bei Vermeer der Fall war. Die Farben müssen reich sein, sehr fein getönt und gut abgestimmte Kontraste zeigen. Sie haben fast immer die Tendenz, dem Beschauer ein Gefühl großer Klarheit zu geben. Dalí ist ein sorgfältiger Maler, und jedes seiner Bilder ist würdig, auch in der konservativsten Akademie als vorbildlich hingestellt zu werden. Da er ein lebhafter und unermüdlicher Arbeiter ist, hat er viel geschaffen, doch zeigen alle seine Bilder die gleiche Sorgfalt und sind bis ins letzte Detail ausgefeilt, wie es etwa Hans Memling getan haben könnte. Daß Dalí reiner Exzentriker und Freund des Paradoxen ist, ändert nichts an der Tatsache, daß seine revolutionären und schrillen Bilder es mit den verehrungswürdigsten Malereien in technischer Hinsicht jederzeit aufnehmen können.

Doch nun stand Dalí vor der Frage, was er eigentlich malen sollte. Erinnerungen, Träume, Halluzinationen, phantastische Gedanken oder metaphysische Visionen? Neben einigen spätkubistischen Versuchen, begann er plötzlich, Gegenstände in seinen Bildern lichtempfindlich zu machen, bis er dem „trompe l'oeil" ähnliche Effekte hervorrief. Doch das waren kindliche Spiele, mit

denen sich Marcos Correa und Acosta schon in vergangenen Jahrhunderten beschäftigt hatten. Dalí aber hatte sich zum Ziel gesetzt, Ideen lichtempfindlich zu machen und plastisch werden zu lassen. Doch auch das wäre an sich noch nichts Neues gewesen. Zwischen den beiden ersten Weltkriegen hatte man sehr viel derartiges gesehen.

Wir wollen jedoch der Reihe nach vorgehen. Bevor wir von dem Inhalt seiner Werke sprechen, wollen wir die Schaubühne betrachten, die Ort der Handlung und zugleich Kulisse allen Geschehens in seinen Bildern ist. Auch hier wieder finden wir eine der vielen Eigentümlichkeiten dieses katalanischen Künstlers: es gibt nur eine Landschaft, die er ständig vor seinem geistigen Auge hat, und die er als schön empfindet: das Gebiet von Cadaqués, das Cap Rosas und den Hafen von Lligat bis zum Cap Creus. Dort nämlich verlebte er seine Jugend, und dieser Landschaft fühlt er sich so verbunden, daß sie in all seinen Werken wiederkehrt.

Sie ist entlegen, zum Teil düster, einsam, zerklüftet und dient ihm in ihrer schweigenden Eindringlichkeit viel besser als Tummelplatz seiner Formen und Figuren, als etwa die abstrakten städtischen Hintergründe der italienischen Surrealisten.

Hier erobert Dalí die Sphäre des Irrealen durch die Darstellung geistiger Figuren, von denen die Mehrzahl leicht und logisch zu erklären ist, während viele das Produkt seiner persönlichen Halluzinationen darstellen, die sich meist um gastronomische oder sexuelle Vorlieben oder Abneigungen drehen, oder Kontraste zwischen reinster Schönheit und schmutzigster Verfaultheit aufweisen. Nichts von diesen Dingen hätte von einem normalen Temperament hervorgebracht werden können, aber Dalí ist nun einmal von einer Abnormalität, die das Schöne im Unflätigen und Faulenden finden will.

Häufig finden wir in seinen Bildern die Wiedergabe literarischer, musikalischer oder anderer künstlerischer topics, wie z. B. Wilhelm Tell, Tristan und Isolde, Palladio u. a. Von Dalí gern und vielgebrauchte Requisiten sind, unter anderen, Krücken in jeder Form, Fäulnis mit Maden und Ameisen, Heuschrecken, Personen mit eiternden Wunden, zerrissene Kleidung oder Körper mit Geschwüren und Wunden. In anderen Bildern sieht man verbogene Uhren, zerbrochene Gegenstände oder die Ersetzung normaler Dinge durch Tiere, beziehungsweise Phantasiegestalten, die ihnen ähneln. Es ist tatsächlich kaum möglich, alle surrealistischen Elemente aufzuzählen, welche sich in den Werken dieses großen Verrückten ein Stelldichein geben.

Um eine solche Symphonie des Außergewöhnlichen zu schaffen, brauchte Dalí lediglich seinen ureigensten Gedanken und Eingebungen treu zu bleiben, und es ist ihm auch wirklich gelungen, den nachdenklichen und empfindlichen Beschauer seiner Werke in dieser oder jener Weise zu beeindrucken. Man fühlt etwas, wenn man seine Figuren sieht, man versteht, vielleicht nur unbewußt, seine Allegorien und weiß eigentlich fast immer, was er sagen will. Es ist daher begreiflich, daß Dalí auch zum Film bald näheren Kontakt bekam; schon weil seine Themen und deren Verwirklichung viel Filmisches haben und andererseits der Kunst des Zelluloids unerhörte Anregungen geben können. „Das Bein, das als Tisch Verwendung fand" und „Ich selbst im Alter von zehn Jahren, als ich das Langusten-Kind war", sowie zahllose andere Titel ähnlicher Art zeigen die bildliche Darstellung von Illusionen, die auch dem durchschnittlichsten Geist in ihrem Wesen nicht fremd und unverständlich bleiben können. Für Dalí und seinen bissigen, krankhaften und analysierenden Geist bilden solche Verunstaltungen nichts anderes als einen Teil seines weiten Programms.

Seine gewagtesten Bilder, „Das grausame Spiel" und „Der große Onanist", enthalten die dreisteste Dämonik, die ein aufgeregter Traum nur hervorrufen kann. In der ganzen spanischen Malerei spielt das Dämonische überhaupt eine hervorragende Rolle; schon bei Goya finden wir eine erstaunliche Anzahl von Teufeln, die seinen Werken einen unverkennbar hispanischen Akzent geben. Auch Dalí beweist durch seine Vorliebe für das Diabolische seine Herkunft und Abstammung.

Salvador Dalí ist von dem Wunsch besessen, das Geheimnis der Formen zu untersuchen. Keine Materie ist so widerstrebend, als daß sie nicht in irgendeiner Weise darstellbar wäre, jedem Gegenstand ist jede Funktion erlaubt, und alles kann verbunden, gemischt oder verdreht werden. Dalís Werke sind lyrische Oden an das Absurde, und dennoch wirkt bei ihm alles schön und mehr oder weniger leicht erklärbar. Dabei erstaunt immer

wieder seine offensichtliche Frechheit, aber vor allem doch die klassische Tönung und die museumsreife, künstlerische Vollendung seiner Bilder.

Die surrealistische Malerei ist im allgemeinen traurig, anklagend und Ausdruck der kontemporären Verworrenheit. Doch gibt es bei Dalí, ähnlich wie bei Marc Chagall, auch lustige Bilder, denn der Surrealismus ist keineswegs nur ein Auslaßventil des Krankhaften und Unschönen. Das Gemälde „Die Familie der marsupialischen Zentauren" atmet geradezu animalische Gesundheit und zeigt die Begriffe Mutterschaft, Vaterschaft und Familie. Die Konstruktion sowie die Gestalten sind von einer Ausdruckskraft, daß Rubens oder Jordaens sich kaum gescheut haben würden, unter dieses Werk ihren Namen zu setzen. „Der sublime Moment", einen Telephonhörer darstellend, der über zwei gebratene Eier gelehnt ist, könnte das große Stilleben des XX. Jahrhunderts genannt werden. Oft sieht man auf Dalís Werken Brot abgebildet; so etwa das Gemälde „Von Liebe inspirierte Brotstücke"; und wirklich, diese beiden knusprigen Krusten in ihrer vollendeten Naturtreue müssen sich geradezu lieben.

Es gibt tatsächlich nichts Totes oder Lebendiges, was Dalí unbekannt zu sein scheint. Daher sammelt er auch jede Klasse von Dokumenten, Photographien und Zeichnungen, die ihm Ideen geben können. Beim Betrachten widmet er seine besondere Aufmerksamkeit den Umrissen und Formen und erkennt sofort, das, was man sieht und das, was man sehen könnte.

In Dalís Malerei ist alles fabelhaft und ausgezeichnet. „Niemals habe ich einen vollständigeren Spanier kennengelernt. Welch ein phantastischer Mensch!" hat Siegmund Freud gesagt, als er seinerzeit Dalís Bekanntschaft machte.

Unter seinen Werken wird man nur wenige entdecken, deren Bedeutung im Dunkeln bleibt; selbst dann nicht, wenn er zum Beispiel etwas Geträumtem Ausdruck geben will. Es handelt sich nämlich dabei nicht nur um eine Art Beichte des Autoren, sondern um die Wiedergabe eines Gemütszustandes, der in seiner näheren Erklärung vielen oder allen vertraut vorkommt.

Wenn Goya in unseren Tagen gelebt hätte, wären die Filmdirektoren bestimmt bald auf ihn aufmerksam geworden und hätten ihn zu Entwürfen für grausige Schauplätze und Bühnenbilder zu Rate gezogen. Daß Dalí sich zur „siebten Kunst" hingezogen fühlte, dürfte ganz selbstverständlich sein. In Zusammenarbeit mit Luís Bruñel drehte er 1929 „Le Chien andalou" und 1931 „L'age d'or". Der erste erregte in Paris großes Aufsehen und wurde von der Kritik ohne Zurückhaltung gebilligt. Man erkannte mit einem Schlage die ungeheuren Möglichkeiten, die der Film einem Mann wie Dalí erschloß. Der zweite hingegen stieß keinesfalls auf vollstes Verständnis und fand nur bei einer Minderheit Anerkennung. Dalí hatte seiner Phantasie freien Lauf gelassen und verwesende Eselleiber auf schwarze Flügel (Pianos) gelegt, von Rasiermessern durchschnittene Augäpfel und dergleichen mehr vor die Linse der Kamera gebracht. Vor einigen Jahren konnte die ganze Welt den Film „Spellbound" bewundern, der die Reihe der sogenannten psychologischen Filme eröffnete. Neben der Interpretation der Hauptdarsteller Ingrid Bergmann und Gregory Peck, war es nicht zuletzt der von Dalí entworfene, durch Figuren symbolisierte und deutlich gemachte Traum, der diesem Film starken Erfolg brachte. Es bleibt nun noch die malerische Mystifizierung in Dalís Werken zu besprechen; jene Darstellung von Formen, die so kombiniert sind, daß aus ihnen immer wieder neue und andere Formen entstehen und wachsen vermögen. In der Geschichte der Kunst läßt sich dieses Gebiet und seine Entwicklung bis in die frühesten Anfänge hinein verfolgen. Die Mystifizierung ist eines von Dalís Lieblingsspielen und gleichzeitig einer der deutlichsten Beweise seiner Erfindungsgabe. In vielen seiner Werke sieht man daher Formen und Figuren, die sich auflösen, um sich dann wieder mit anderen zu vereinigen. In seiner Kindheit ist Dalí nie müde geworden, den Bewegungen der Wolken zu folgen, deren Sichbilden und Zerfließen und deren immer neue Gestaltenwechsel einen ewigen Surrealismus zu verkörpern scheinen.

Eine große Anzahl solcher Bilder hat er gemalt, doch sein bestes, ein Meisterwerk, dürfte España sein, welches 1938 entstand und von einem tiefen Gefühl für die kriegerische Tragödie erfüllt ist.

*

Ob man das finis des surrealistischen Dalí bereits voraussagen kann? Ja, und ich glaube, daß das größte Paradox in diesem ebenso gewaltigen wie absurden Werk die

Tatsache ist, daß sein Schöpfer sich von ihm, früher oder später, zurückziehen wird. Je größer die Extravaganz, um so schneller wird auch bei Dalí die von Reue gefolgte Einsicht kommen. Eigenartigerweise leidet er schon heute an einer ganz unfaustischen Sorge, die ihn sich seit Jahren nach Alter und greisenhafter Ruhe sehnen läßt, um still und gesetzt dahinleben zu können. Er besitzt eben doch nicht die immer wieder sich erneuernde jugendliche Schöpferkraft eines Picasso. Dalí wird viel eher am Ende seiner Möglichkeiten stehen.

Bei einem Presseempfang machte er folgende Äußerungen: „Die Psychopathologie interessiert mich schon nicht mehr. Mein augenblicklicher Ehrgeiz geht um die Wiedererlangung der Technik der alten Meister, um damit der neuen Konzeption der Physik Ausdruck geben zu können." In diesem Satz dürfte seine derzeitige künstlerische Idee und sein Streben für die kommenden Jahre enthalten sein, und schon präsentiert er einem staunenden Publikum Bilder mit Titeln wie: „Die drei Sphinx von Bikini", „Equilibrium ‚intraatómico' einer Schwanenfeder" usw. Auch dies ist ein Beweis für seine Sucht, immer aktuell zu sein.

J. A. Gaya Nuño

SALVADOR DALI, DETAIL AUS LEDA ATOMICA

JOAN MIRO

SELBSTBILDNIS

Seit fast dreißig Jahren kenne ich den Maler Joan Miró. Damals, es war 1919, waren wir häufig im Circol Artistic de Sant Lluc. Jenes Männchen mit dem Apfelgesicht war schweigsam und reserviert und, wenn es die Zeichenklasse betrat, schaute es versonnen geradeaus, sagte nichts und nahm auf seinem Schemel Platz, um sich in die Betrachtung des jeweiligen Modells zu versenken. Beim Zeichnen selbst machte er den Eindruck, als ob er furchtbar leide. Zwischen den geschlossenen Lippen zwängte sich seine Zunge hervor, und er schwitzte wie ein Galeerensklave oder ein ABC-Schüler, wenn er das weiße Papier mit scharfen, spitzen und einschneidenden Linien bedeckte, die jedoch mit dem wiederzugebenden Modell nur geringe Ähnlichkeit hatten. „Jedesmal, wenn ich versuchte, einen Apollo oder eine Venus zu schöpfen, habe ich einen Frosch geboren", sagte seinerzeit der unglückliche Maler Manolo Hugué. Dieser aus Verzweiflung und Einsicht geformte Satz ließe sich auch auf Joan Miró anwenden, dessen weibliche Aktfiguren oft weniger an die wohlgestalteten Vorbilder, als an schlechtgefüllte Kartoffelsäcke erinnerten.

Miró sah damals genau wie ein Kind aus: klein, rundlich, bescheiden. Niemand hätte vermutet, hier einen Mann vor sich zu haben, der damals schon mit einigen Bildern aufwarten konnte, bei deren Betrachtung man in höchstes Erstaunen versetzt wurde. Sein etwas rauhes und rötliches Bauerngesicht stand im krassen Gegensatz zu der peinlichen Genauigkeit und Sorgfalt seines Wesens und auch seiner Arbeitsweise. Wer ihn in jenen Tagen kennenlernte, mußte unbedingt das Gefühl haben, einer gerade aus dem Schaufenster entfernten Reklamepuppe gegenüberzustehen, deren Züge noch immer ein liebenswürdig kommerzielles Lächeln trugen. Nur wenn er sprach, und das geschah überaus selten, verschwand das Puppenhafte vollkommen und seine Person konnte manchmal von rechter Lebhaftigkeit erfüllt werden. Er führte ein erstaunlich ordentliches Leben, das sich in geradezu chronometrischem Rhythmus abwickelte. Die ungewöhnliche Ausdruckskraft seines künstlerischen Werkes liegt daher zweifellos in der Potenz seines Innenlebens. Es ist, als lausche er ständig inneren Stimmen, dem Schlag seines Herzens und den Melodien harmonischer oder disharmonischer Tönung, die das Gemüt jedes sensiblen Menschen durchklingen. Nur so sind wohl auch seine Schweigsamkeit, sein Mangel an Geselligkeitssinn und sein wilder Individualismus zu deuten. Seine Überzeugung, gänzlich seiner ureigensten Veranlagung nach zu malen und seine Abneigung gegen jede Form von Kollektivität, machen es ihm unmöglich, sich in Gruppen oder Zirkel einzugliedern. Als in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen die Malergemeinschaft, an deren Spitze Breton stand, ihn aufforderte, sich dieser anzuschließen oder wenigstens richtungsmäßig gesehen seine Gleichschaltung zu erklären, lehnte er jedes Entgegenkommen mit der Begründung ab, daß seine individualistische Natur ihm verbiete, sich irgendwelcher Kartellwirtschaft unter- oder einzuordnen. Miró widmet sich ausschließlich den Strömungen seines inneren Menschen. Äußerlich und oberflächlich betrachtet mag er erloschen, wenig lebhaft, friedlich scheinen; in seinen Bildern aber offenbart er sich als violen-

ter, vitaler und tiefer Mensch, in dessen Seele ein lodernides, ständig geschürtes Feuer brennt. Niemals habe ich in der Malerei derart agressive Farben gesehen, wie ich sie in ihrer ganzen überwältigenden Intensität in den Werken Joan Mirós fand.

Jenes Bild, das kurz nach dem ersten Weltkriege in der Barceloneser Frühjahrs-Ausstellung zu sehen war, mochte wohl eine pseudokubistische Zeichnung sein. Das Publikum war dergleichen kaum gewöhnt, und der Schutzmann, der den Saal bewachte, wies mit seinem Finger immer wieder auf die Ecke, als habe man dort das bemerkenswerteste Stück der ganzen Ausstellung zu suchen. Dennoch ging die Öffentlichkeit an der interessanten und vielversprechenden Schöpfung des jungen Miró ohne viel Notiz zu nehmen vorbei. Erst 1925 erschien in einer spanischen Kunstzeitung der erste Artikel, der sich mit dem bis dahin fast unbekannten Künstler befaßte.

Bei weiteren Ausstellungen, in denen einzelne seiner Bilder gezeigt wurden, mußte Joan Miró die traurige Erfahrung machen, was es heißt, gegen traditionelle Normen und vor allem gegen die geistige Bequemlichkeit der Menge Sturm zu laufen. Von einfältigen Elementen wurden seine Bilder mit Kratzern bedeckt und der Maler selbst zum Objekt der unwürdigsten und dümmsten Spottreden. Das an sich recht grausame Publikum bedachte Miró mit fast unmenschlicher Feindseligkeit und erklärte ihn einstimmig zum Verrückten. Ein nicht unbekannter junger Maler hatte damals nichts besseres zu tun, als sich den ganzen Tag in der Ausstellung aufzuhalten, wo er dann jedem, der es hören oder nicht hören wollte, mit lauten Worten verkündete, daß es sich hier um die Werke eines Geisteskranken handle. Nur ganz wenige Stimmen wurden laut, die eine Ehrenrettung Mirós versuchten und wagten, sogar einige seiner Bilder zu erwerben, um zu beweisen, daß sie in das Talent des ungewöhnlichen Malers unbedingtes Vertrauen hatten.

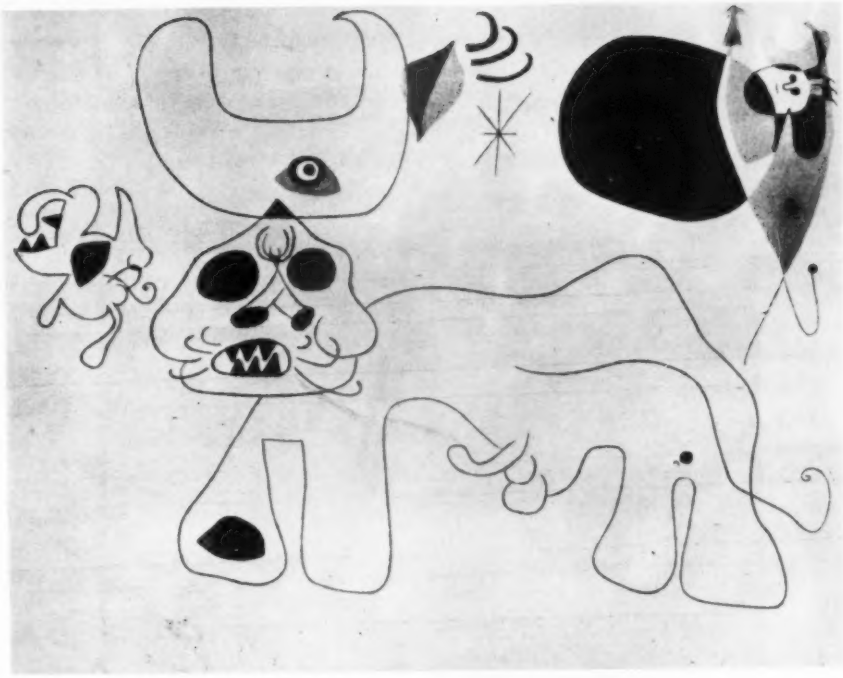
Es ist klar, daß Miró in dieser Atmosphäre häßlicher Ignoranz weder arbeiten noch leben konnte. Wie so viele spanische Künstler, unter anderen Picasso und Salvador Dalí, die der geistigen Enge ihres Heimatlandes den Rücken kehrten, entschloß sich nun auch Joan Miró, den unvermeidlichen Schritt zu tun: er emigrierte. Die kommenden Jahre, die er in Paris verbrachte, waren jedoch ebenfalls alles andere als leicht und angenehm. In der Galerie La Licorne fand eine einleitende Ausstellung statt, die allerdings trotz der von Maurice Raynal gesprochenen Worte vom Publikum vollständig übersehen wurde. Der bekannte Kunsthändler Rosenberg kam schließlich der Anregung Picassos nach, Mirós bedeutendes Bild La Masía (Der Bauernhof) zu übernehmen, doch als der Maler sich nach einigen Monaten nach den Verkaufsmöglichkeiten erkundigte, machte ihm Rosenberg allen Ernstes folgenden Vorschlag: „Vergessen Sie nicht, daß die Leute in Paris heutzutage in sehr kleinen Wohnungen leben. Ihre Leinwand besitzt jedoch beträchtliche Ausmaße. Wir könnten sie also zerschneiden und stückweise verkaufen." Daß eine solche Aufforderung auf Miró keineswegs ermutigend wirkte, braucht kaum gesagt zu werden.

Glücklicherweise dauerte es nicht lange, bis sich die bedrohlichen Wolken, die sich über dem Haupte Joan Mirós zusammengezogen hatten, wieder zerteilten. Der Maler schloß enge Freundschaft mit dem amerikanischen Schriftsteller Ernst Hemingway und den Dichtern Evan Shipman und Ezra Pound, die seinen Werken eine gesamte Ausgabe der New YorkerLittle Review zur Verfügung stellten. Hemingway kaufte ihm auch La Masía ab und schenkte das Bild seiner Frau, die sich in den folgenden Jahren (trotz beachtlichen, für das Bild gebotenen Summen) nicht mehr von ihm trennen wollte. Die Bekanntschaft vieler anderer Künstler verschaffte Joan Miró im Laufe der Zeit das, was die Amerikaner publicity nennen, die heute auch für die bescheidensten Maler von höchster Bedeutung ist.

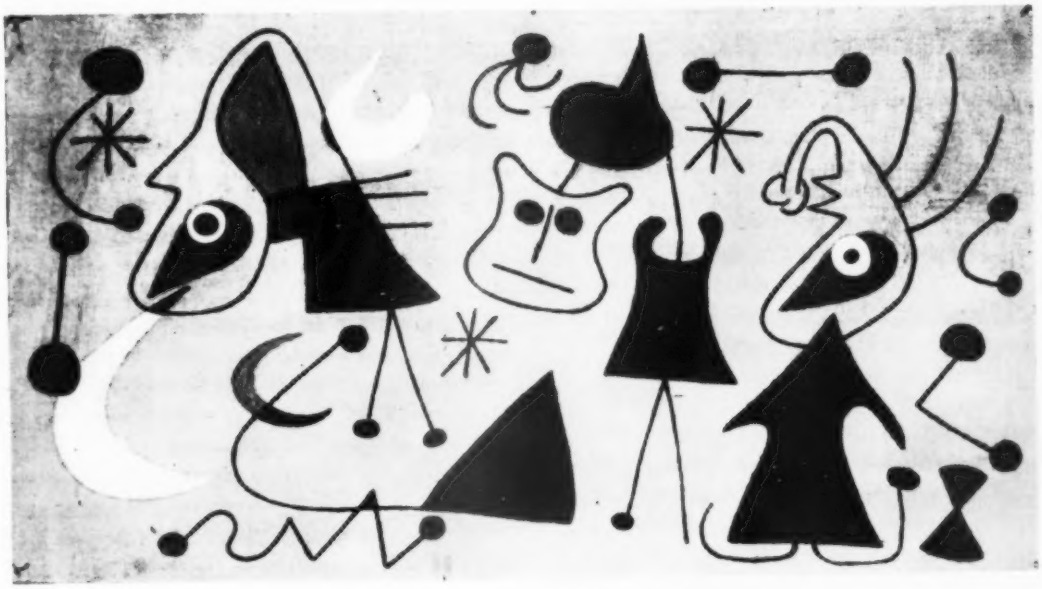
Wenig später lernte er den Besitzer der Galerie Pierre Loeb kennen, der ihm, dem so umstrittenen Maler, einen vorteilhaften Vertrag auf unbegrenzte Zeit vorschlug, den Miró natürlich sofort freudig unterzeichnete. Dieser vornehmen Geste Pierre Loebs ist es nicht zuletzt zu danken, daß die Werke dieses spanischen Malers sich erfolgreich den Weg in die große Öffentlichkeit bahnten, und daß Joan Miró in der kontemporären Malerei einen so hervorragenden Platz einnimmt..

*

Joan Miró hat die reinsten und elementarsten Ausdrucksmöglichkeiten der Linie, des Punktes, der Farben



JOAN MIRO, DER STIER



JOAN MIRO, FRAUEN UND VOGEL BEI NACHT

JOAN MIRO, BLICK AUF MONTROIG

und figürlichen Begriffsdarstellung entdeckt. Jedes seiner Bilder gibt uns den Schlüssel oder das Schema einer inneren Vision, und es ist daher überaus schwierig, sein Werk zu definieren. Seine Kunst ist so kurz und bündig, sehr sparsam in der Anwendung der Mittel, so rein und völlig frei von Verzierungen, daß man sie fast nackt nennen könnte. Jedoch muß man wenigstens versuchen, in seine Gedankenwelt Eingang zu finden.

Carl Jung teilt die Menschen in zwei Klassen ein: „die nach außen und die nach innen Gerichteten" oder, wissenschaftlicher ausgedrückt, die Extravertierten und die Introvertierten. Die erste Klasse wird von Personen gebildet, deren Urteile, Wahrnehmungen, Gefühle, Taten und Gemütszustände ihr Motiv in externen Faktoren haben, während die zweite Klasse ihre Motivierungen hauptsächlich vom Subjekt, vom Internen herleitet.

Diese Unterscheidung des Schweizer Psychologen, die er auf die Menschheit im Allgemeinen bezieht, kann natürlich auch auf die Künstler angewandt werden, die, wenn sie der allerersten Klasse angehören, keine Verbindung mit dem in der Materie wohnenden Geiste herstellen, sondern sich auf die reine Wiedergabe des Dinges an sich beschränken. Sie empfangen die schöpferische Idee im Sichtbaren und drücken sie mittels des Sichtbaren aus. Die verborgene Substanz des Dinges liegt für sie in der Form, im Umriß der Materie als solcher. Mit großer Genauigkeit widmen sie sich aus diesem Grunde dem Erscheinungsbild und versuchen, es in all seinen äußeren Linien, Flächen und Farben zu kopieren.

Die „nach innen gerichteten" Künstler hingegen wollen den vollständigen Bruch mit der Außen- und Oberflächenwelt herbeiführen und geben vor, ausschließlich das Nicht-Materielle darzustellen. Ähnlich wie bei den Mystikern, besteht ihr Ziel in der Erreichung des Geistigen und im Eintritt in eine nur gefühlsmäßig zu durchdringende Sphäre unter Verzicht auf die Form. Ihre Darstellungen sind von asketischer Nacktheit, die auch der geringsten Sinnlichkeit vollkommen entbehrt. Man darf allerdings behaupten, daß diese absichtliche und totale Ignorierung der Materie in recht gefährliche Regionen führt. Die Kunst gehört dem Menschen, wird von ihm geboren, entwickelt und ist ausschließlich für ihn bestimmt. Sie sollte daher nicht im Nebel des Nur-Abstrakten und Metaphysischen verschwinden.

Joan Miró ist fast absolut nach innen gerichtet. Ich sage „fast", weil ein hundertprozentig Introvertierter, wie ihn gewisse Subjektivisten fordern, selbstverständlich unmöglich ist.

Viele moderne Ästheten sagen, daß für den „nach innen Gerichteten" der wahre Realismus nicht der ist, der die natürlichen Gegebenheiten und Vorgänge beschreibt, sondern jener, der mit größtmöglichster Treue solche Visionen wiedergibt, die von der Vorstellungskraft im Augenblick der Inspiration empfangen wurden. Man kann auch noch einen Satz Jean Epsteins hinzufügen: „Die Wirklichkeit ist die innere Wirklichkeit!" Dieser Anschauung zufolge existiert für den Introvertierten das strikte Verbot, in seinen Werken in der üblichen Weise zu erzählen, zu berichten oder Dinge und Taten zu präzisieren. Das Erscheinungsbild liegt unter den Linien der „Inneren Landschaft" begraben. Für die erwähnten Ästhetiker hat der Introvertierte ein fanatischer Sucher des Absoluten zu sein, der sich freudig und ausschließlich seinem Innenleben hingibt und verzweifelt in den entlegensten Zonen des Unbewußten nach Stoffen sucht. Gewisse Extremisten sind sogar so weit gegangen, den ihrer Richtung folgenden Malern zu empfehlen, mit verbundenen Augen zu arbeiten. Die von diesen Leuten angestrebten Ideale liegen selbstverständlich im Feld der Utopie, und es bedarf keiner Erwähnung, daß ein Künstler — welche Anstrengungen er auch machen sollte — der Wirklichkeit niemals ganz entfliehen kann. Joan Miró ist deshalb natürlich kein radikaler Verächter des Objekts. Im Gegenteil, er ist sogar ganz offensichtlich objektiv, sofern man dieses Wort im Sinne Baudelaires versteht, der erklärte, daß nicht das materielle Erscheinungsbild, sondern die Essenz der Dinge die eigentliche Wirklichkeit sei. Bei Miró kann man sagen, daß in seinen Werken Gesicht und Geist in mehr oder weniger gleichen Proportionen an der Gestaltung beteiligt sind. Er sieht die Form und findet das Wesen, die Essenz, die profunde Wirklichkeit der Dinge.

Der spanische Surrealist Joan Miró hat in der Materie den fast unsichtbaren Glanz des Geistigen entdeckt und verbindet in reiner Form das Objektive mit dem Subjektiven. Damit dürfte er — von den wenigsten verstanden oder gewürdigt — in unserer Epoche einzigartig und allein dastehen.

Sebastian Gasch

PICASSO UND DIE INSEL DES MINOTAURUS

Betrachtung über eine Radierung

Die „Minotauromachie" gehört im Gesamtwerk Picassos zu jener Gruppe von Arbeiten, welche, nach einem Ausdruck C. G. Jungs, das Symbol der Nekyia, die Hadesfahrt des Künstlers, zum Motiv haben. Verschiedene Mächte der Tagwelt erscheinen in symbolischer Verkleidung in einer Art Stierkampfarena der Unterwelt, die nach einer Traumlogik mit dem Labyrinth des Minotaurus auf der Insel Kreta in einen geheimnisvollen Zusammenhang gerät.

Eine auf solche Weise ins Bild gesetzte traumhafte Bewegung unserer modernen Seele greift in der Gestaltung Picassos auf seine spanische Herkunft zurück. Das blutige Geschehen der Stierkämpfe seiner Heimat, auf welches die Zuschauer von oben fasziniert herunterschauen, ist analog dem Blick der hellen Ratio des Menschen in die dunklen Tiefen seiner eigenen Brust. In das helle eingesäumte Feld treten dort die schön geputzten Vertreter der „lichten Welt von oben", die Matadore, um den losgelassenen Vertreter der „unteren Welt", dem Stier, nach heftigem Kampf auf elegante Weise den Fangstoß zu geben.

An diesem erregenden Schauspiel der dramatischen Begegnung von oben und unten, hell und dunkel im menschlichen Innern, kann sich der Spanier durch sein Hinausprojizieren auf die sonnenüberflutete Arena immer wieder berauschen. Denn dort allein wird ihm, wie im Wunschtraum des Massenmenschen, das beliebte happy end, durch den Sieg des Guten und Lichten über die Brutalität und Finsternis immer wieder bestätigt. Nur das tiefere Wissen vom Menschen scheint unter dem Anblick dieses Kampfes zu leiden, denn es ist ein billiger, in Szene gesetzter Sieg, bei dem die Massen jubeln, der Weise jedoch nachdenklich wird.

Nicht die Menge ist verantwortlich vor der Menschheit, sondern der einzelne, der Führer. Um der Wahrheit willen und zur Rettung seiner Integrität, setzt sich die Seele Picassos auf das Pferd und reitet auf ihre Weise ins Jenseits, in die dämmernde Arena des eigenen Unbewußten, zu jenem nächtlich brauenden Ort, von dem aus seit jeher die Schlachtfelder der Tagwelt draußen bestimmt worden sind.

Das Pferd ist das Symbol zweier Welten. Tief verstrickt in das magische Dunkel der lastenden Erde, galoppiert es zugleich leicht, mit zum Himmel erhobenem Kopf, über sie hinweg.

Als Symbol der Unterwelt figuriert der Minotaurus. Er ist der unbeschränkte Herr auf dem finsteren Eiland im Abgrund des Menschen, der statt der lichten Stirn und der strahlenden Augen auf menschlichem Körper den dunkel massigen, gehörnten Kopf des Bisons trägt.

Die Nekyia, der Gang der Seele in diesen dunklen Hades beginnt, wenn die Herrin des Tages, die Ratio unseres Bewußtseins entschlafen ist, und in der strengen Hierarchie der Seelen die Lichtgewaltige den Lenkergriff gelockert hat. Dann fangen die einzelnen Mächte der Seele an sich zu verselbständigen und ihre eigenen Gestalten anzunehmen: eine weibliche und eine männliche und zwischen ihnen die kindliche, die ewig als Kontakt in den Beziehungen beider erscheint.

Die weibliche Seele der Tagwelt ist den Idealen untertan, welche die männliche Seele seit Jahrtausenden entwickelt hat. Sie ist die Hüterin der erdhaften Ordnung und der guten Sitte. In ihr lebt die Autorität und Größe männlichen Geistes als Sehnsucht, daher glaubt sie an seine Ideale und verteidigt sie gegen die dunklen, gewalttätigen Triebe des Unbewußten. Sie weiß aus Instinkt, daß sie der ihr heimatlich verwandten dunklen Tiefe nicht verfallen darf, denn dann wird das Geschlecht in ihr rasend in der Gier der Verzehrung und sinkt vom weiblichen Reinen zum Lasterhaften der Dirne, in die trüben schlammigen Fluten unnennbar scheußlicher Umarmung und rauschhafter Vernichtung herab.

Um ihrer Sehnsucht willen nach dem Lichten, wird sie auf dem Ritt in die Unterwelt zum Matador, der mit dem Degen in der Hand gegen den Herrn des Dunkels, den finsteren Minotaurus anrennt. Hier setzt das unheimlich traumsichere Wissen des Künstlers ein — der weibliche

PABLO PICASSO, DIE INSEL DES MINOTAURUS

Verteidiger lichter Ideale zerschellt an der brutalen Gewalt dieser erbarmungslosen Macht. Dem Pferd, das in Leugnung seiner ursprünglichen Heimat diesen Kämpfer hinuntergetragen hat, wird der Leib aufgerissen, daß ihm die Gedärme entquellen. Pferd und Reiterin haben die Unterwelt verraten, indem sie Gewalt gegen Gewalt setzten. Sie mußten als Diener einer fremden Idee, über die sie niemals die legitime Herrschaft besaßen, vor diesem absoluten Herrn seines dunklen Inselreiches scheitern und ihre Tat mit dem Untergang büßen.

Der weibliche Matador liegt über dem Rücken des zusammenbrechenden Pferdes in bewußtloser Agonie, die Beine noch zierlich auf der Erde gekreuzt. Das Obergewand ist zerrissen und Brüste und Leib dem Griff des Minotaurus preisgegeben. Der linke Arm ist wie in dunkler Reflexbewegung über den nach unten gewandten Kopf gelegt, als wollte er nach dem furchtbaren Anprall noch irgend etwas schützen. Der rechte ist im Fall nach oben geworfen; er hält noch in der bereits erschlafften Hand den Degen, doch dessen Spitze weist vom Minotaurus weg in die entgegengesetzte Richtung.

Die männliche Seele schafft die Ideale der hellen Ratio, aber sie ist von deren absoluter Macht nicht überzeugt, denn sie weiß, woher der dunkle Blutstrom kommt, der ihr die Kraft verleiht, so hoch in das Lichte der Gestirne zu steigen. Ihr ist der Abstieg in den Hades daher auferlegt wie eine Pflicht, den Kreislauf von oben und unten in ständiger Bewegung zu erhalten. Ihre erhellte Klugheit jedoch sieht, was ihr da unten droht. In der Dämmerung wartet dort der Minotaurus lauernd auf den Augenblick sie zu verschlingen, um seinem dumpfen Trieb nach Macht und Schärfe des Denkens, die Schlauheit, die List und den Trug sich einzuverleiben. Denn dann vermag er aus seinem dunklen Reich heraufzukommen und wie ein Dämon unwiderstehlich über die taghelle Erde zu rasen und sich die ganze Welt untertan zu machen, bis auch sie der Leichenstätte seines Hades gleicht.

Die männliche Seele hat in ihrem lichten Reiche Schiffbruch erlitten, da sie ohne den dunklen, treibenden Strom der Tiefe kraftlos das Ruder in der Hand verlor. Ihr waffenloser Gang in das Labyrinth des Minotaurus bedeutet die notwenige Wiederanknüpfung des Lichten an das Dunkel der Welt.

In der Gestalt des Schiffbrüchigen, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, aber klüglich wie Odysseus bei dunklen Abenteuern den Rückzug bedenkend, hat sie, mit einer Leiter versehen, den Abstieg gewagt. Die gefährliche Annäherung des Minotaurus treibt sie bereits die ersten Sprossen wieder hinauf. Aufmerksam ist der Kopf zurückgewendet, jede seiner Bewegungen zu beobachten, stets bereit, sich durch die Flucht nach oben zu retten. Sie braucht die dunkle Urkraft dieser schrecklichen Gewalt, aber Vorsicht legt ihr ein Maß der Distanz auf, einen Warnraum, der ihr die Freiheit gibt, teilzunehmen an dem nächtlichen Treffen, ohne überwältigt zu werden.

Der große Gegenspieler auf der Insel des Minotaurus ist aber die kindliche Seele. Im Mädchenkleide, mit Lockenkopf und Hut steht sie in der Gestalt eines jungen schönen Kindes da.

Die kindliche Seele ist das eigentlich schöpferische Agens des Menschen. Im spielerisch flammenden Eros des Geistes und der Sinne wandelt und löst sie alle Spannungen. Sie ist weder männlich noch weiblich, weder hell noch dunkel. Geschlechtslos, wie der Engel der Vorzeit, als neutraler Katalysator aller solarisch-chtonischer Prozesse, steht sie ewig unveränderlich in der Mitte der Dinge. Im Kinde treibt sie die polaren Seelen zur Entfaltung, im Erwachsenen bindet sie sie zeugend zusammen. Sie ist das Zünglein an der Waage, wo die Kräfte sich gleichen. Ihr Platz ist der Wirkungsraum des fruchtbaren Herzens, in dem Licht und Dunkelheit sich fließend begegnen. Sie weiß nichts von der selbstbewußten Verführung durch die reine Idee, noch von der Faszination der finsteren Macht.

Unverletzlich, weil schuldlos, steht sie mit geschlossenen Füßen ruhig wartend da. Furchtlos blickt sie dem drohend herannahenden Minotaurus entgegen. In der Rechten hält sie artig ein Blumensträußchen, ein unschuldiges Geschenk in diesem furchtbaren Reich, aber ein zartes Symbol der sanften Bindung großer Gewalten. Die Linke hält weit ausgestreckt eine brennende Kerze in die Dämmerung, nach der sich der riesige Arm des Minotaurus bewegt, um sich mit offener Hand gegen den hellen Schein zu schützen. Sie ist das Symbol des geistigen Eros, in deren Schimmer sich die Vermählung von Licht und Finsternis vollzieht. Der Minotaurus blickt verwundert und gebannt auf das Kind, denn mit seinem

Erscheinen in der Unterwelt ist die grausige Macht blindwütiger Elemente gebrochen. Rhythmus und Maß dämmen sie ab und lassen sie gebändigt und fruchtbar in die Welt des Lichtes und der Ratio eindringen. Erst jetzt wird der Mensch als Ganzes wiederhergestellt, in dem sich Höhe und Tiefe durch das Kind harmonisch verbinden. Die Weisheit des Künstlers hat den Abstieg der Seele in das Unbewußte veranlaßt. Dreigestaltig steht sie vor der Inkarnation der dämmernden Tiefe. Unerbittlich empfängt sie hier unten ihre Korrektur, aber auch notwendig ihre belebende und zeugende Kraft.

Zwei Frauen sehen von oben herab dem magischen Schauspiel in ruhiger Erwartung zu. Wahrscheinlich stehen die Figuren für zwei dem Künstler seelisch eng verbundene Gestalten, die hier passiv in das Geschehen verstrickt als Zuschauer teilnehmen. Vor ihnen wird auf der Brüstung die Symbolik der Begegnung von Licht und Schatten in der hellen und dunklen Taube wie ein leises Echo wiederholt.

Das unbekannt dunkle Labyrinth der Menschenbrust, in dem die unbewußten tiefen Entscheidungen vor sich gehen, ist durch die Kunst Picassos wie eine Traumvision vor unsere Augen getreten. Der schöpferische Akt der ewigen Hochzeit von Licht und Finsternis in der menschlichen Seele steht in diesem Bilde in seiner ganzen komplexen Größe lebendig vor uns auf. Tiefernst und schweigend in seiner Begrifflosigkeit spricht es zu uns allein durch die umfassendere Sprache der Symbole. Es ist, als ob die Mächte dieser Welt ein Schauspiel vor uns spielten, das wie eine attische Tragödie uns wieder in die echte Ordnung rücken soll. In diesem dichtgedrängten Geschehen ist der Schleier pharisäischer Selbstgerechtigkeit herabgeglitten. Ergriffen steht der Mensch hier vor der Wirklichkeit der Bilder. Weder Mann noch Weib können der Tiefe in uns standhalten, wenn nicht die Unschuld des Kindes wie eine freundliche Gottheit verbindend dazwischentritt.

Picasso hat das Schauspiel seiner Seele auf die Insel des Minotaurus verlegt. Sein Abstieg hinunter in das Labyrinth wird damit zugleich ein Gang zurück, in die Geschichte der menschlichen Seele. Dort warten in der Ferne die Urbilder darauf, eine neue Auferstehung zu feiern. Der schöpferische Vermittler zu ihnen aber ist heute allein noch der Künstler. *Curt G. Seckel*

GEFORMTES CHAOS

Bernhard von Clairvaux, der große Kirchenpolitiker des Mittelalters starb im Jahre 1153, tief bedrückt im Glauben an ein bevorstehendes Weltende. Der zweite Kreuzzug war gescheitert, die Welt voll von apokalyptischen Gedanken und in Erwartung des Antichrist. Die Lehre vom Untergang des Tausendjährigen Weltreiches hatte sich bis ins 12. Jahrhundert hinein erhalten: Nach einem Ausspruch der Apokalypse (20, 1—7) sollte das Ende im tausendsten Jahre bevorstehen. Diesen Zeitabschnitt deutete man auf tausend Jahre nach Christi Geburt oder setzte, auf das Ereignis von Golgatha zurückblickend, das Jahr 1033 als Zeitpunkt des Weltuntergangs ein. So sind das 9. und 10. Jahrhundert voll von Befürchtungen und schrecklichen Visionen. Als das Weltende gegen alle Erwartungen ausbleibt, schiebt man das auf die Gnade Gottes, die es den Menschen erlaubt, sich erst hundert, dann noch zweihundert Jahre auf die Schrecken des jüngsten Gerichtes vorzubereiten. In dieser Zeit schießen nun die Mönchsorden aus dem Boden, die geistliche Macht gewinnt mehr und mehr Einfluß auch auf das äußere Leben. Es ist die Zeit des zerfallenden Frankenreiches, aber auch die Zeit der Kreuzzüge. Ohnmacht und Hoffnung, Fortschritte und Rückschläge lösen einander ab. Die Jahrhunderte sind erfüllt von Streitigkeiten zwischen Welt und Kirche und von der Auseinandersetzung mit der frühscholastischen Dialektik um realistische und abstrakte Aussagbarkeit der Dinge.

Während solcherart mit Wort und Schrift für und gegen die Lehre vom untergehenden Reich und den Bestand

APOKALYPSE VON S. SEVER (UM 1000 N. CHR.)

oder Nichtbestand einer geistigen Welt gekämpft wird, malt ein unbekannter spanischer Mönch die „Sündflut", die sich heute als ein Blatt aus einem Beatus-Kommentar zur Apokalypse in der National-Bibliothek zu Paris befindet. Die bildliche Tradition dieser illustrierten Kommentare ist bis ins 10. Jahrhundert hinein zurückzuverfolgen und liegt in einer Reihe von vierundzwanzig erhaltenen Handschriften vor uns. Immer wieder werden auf der Iberischen Halbinsel, auf der sich die mittelalterliche Entwicklung eigenartig und reiner als in Mitteleuropa vollziehen konnte, um die Zeit der Jahrtausendwende die Themen der Apokalypse aufs Pergament gebannt. Jahrhundertelang trieb hier die geängstigte und zugleich gottergebene Phantasie Blüten, die in dem Blatt aus der Apokalypse von S. Sever eine ihrer schönsten und formstrengsten Gestaltungen erfahren. Es zeigt, mit welcher Erlebniskraft und Intensität die Zeit, da sich die Welt aus den Angeln heben soll, in furchtbaren Visionen erfahren wird. Der erste Eindruck dieser Sündflutdarstellung ist der einer chaotischen Auflösung. Zu zwei Dritteln bedeckt ein blutrotes Meer das Blatt, darin sich treibende Leichen und noch um ihr Leben Kämpfende in blauen und gelben Gewändern gespenstisch von der roten Flut abheben. Während dieses Meer in Aufsicht gegeben ist, erhebt sich im oberen Drittel das mächtige Profil eines dunkelgrünen Berges, vor dem — wiederum in Aufsicht — riesenhaft die Gestalt eines angeschwemmten Toten liegt, an dessen offenen Augen ein Rabe herumhackt. Soweit nicht in Gewandfalten eine plastische Körperlichkeit angedeutet ist, sind Körper und Gliedmaßen der Menschen- und Tierleichen geradansichtig in völlig flächiger Darstellung gegeben. In wilden Verrenkungen sind die Extremitäten in die Fläche gebannt und bilden ein scheinbar chaotisches Gefüge.

PABLO PICASSO, KREUZIGUNG (1930)

Die Reduktion der Raumdimension auf die der Fläche bringt die Erregung eines Auflösungsvorganges in das Bild, die durch die dramatische Bewegung der Körper und deren ungeordnet erscheinende Bezüge verstärkt wird. Dennoch, bei näherem Zusehen erweist sich diese formale Dramatik nicht ohne Ordnung. In deutlich ausgeprägter, waagerechter Dreiteilung wird das Bild von farbigen Zonen beherrscht. Scharf setzt sich der Berg gegen das rote Meer ab, das sich seinerseits wieder in eine obere, intensiver gefärbte und eine hellere untere teilt. Es ist deutlich, wie diese Waagerechten in der figürlichen Darstellung ihre Entsprechungen finden. Unklarer sind die Bezüge zu senkrechten Linien, von denen nur eine ausgeprägt erscheint. Sie führt vom Kopf des Angeschwemmten über seinen Unterarm, den Sattelgurt des Pferdes und die beiden Tierleichen zum linken Fuß des Ertrunkenen. Sie bestimmt zusammen mit den waagerechten Linien den strukturellen Aufbau. Abgewandelt erscheint dieses axiale System in der vorherrschenden Rechtwinkligkeit der Konturen. Das scheinbare Chaos enthüllt sich als strenge künstlerische Ordnung, die der Eigengesetzlichkeit der Fläche folgt und sich auf das Bezugsystem der rechten Winkel stützt. Die Dramatik des Inhaltes ist beherrscht durch ein von außen einwirkendes Prinzip.

*

Im Jahre 1930 malt ein moderner Spanier, Picasso, eine „Kreuzigung". Wieder ist die Zeit erfüllt von apokalyptischen Bildern. Nach einem Krieg, der fast alle bestehenden Werte löschte, ist die Angst zur „Grundbefindlichkeit des Daseins" geworden. Das „Vorlaufen zum Tode" macht die existenziale Befindlichkeit des Daseins in der Alltäglichkeit aus, definiert Heidegger. Mit un-

erbittlicher Konsequenz wird auf allen Gebieten des geistigen Lebens, das ehrlich gegen sich selbst ist, die Bilanz der geistig-seelischen Problematik der Zeit gezogen. Zum ersten Male fügt sich das Phänomen des Todes ernsthaft als Grenzsituation in das philosophische Denken ein. Der Tod wird zum Thema schlechthin. — Etwas ernst nehmen, zwingt dazu, etwas in seiner Ganzheit zu erfassen. Picassos Kreuzigung gibt das Beispiel, und wir stehen betroffen vor dieser Möglichkeit malerischer Aussage. Was auf uns eindringt, ist zu erschreckend, als daß es möglich wäre, unsere Betrachtung nur formal auszurichten. Es erweist sich hier, daß rein ästhetische Werte nicht ausreichen, um als Ausdruck tieferliegender religiöser Werte interpretiert zu werden, daß zur „unmittelbaren Identifizierung des im Kunstwerk erfaßten Gutes" (Scheler) auch außerästhetische Werte miteinbezogen werden müssen. Ungleich eindringlicher als in der Sündflutdarstellung des spanischen Mönches ist das Chaos der „Kreuzigung". Der Mensch ist nur noch ein Konglomerat organischer Formen, die zu gräßlichen Auswüchsen werden. Er ist zerstört, verzerrt, zertrampelt in einer Vision, die fünfzehn Jahre später ihr wirkliches Echo finden sollte. Picasso malt die Kreuzigung des Menschensohnes in einem so umfassenden Sinne, wie er erst in der geistig-künstlerischen Autonomie des Menschen unserer Jahre gefunden und gewagt werden konnte. Er malt die Kreuzigung als die Zerstörung des Menschen und nur als dies. Nie vorher ist der Tod, dieser Tod — als die Vernichtung des Göttlichen im Menschen, so nah, so unerbittlich und mit so abgrundtiefer Trauer gemalt worden. Da ist in der Mitte das Kreuz aufgerichtet, umgeifert von zu Bestien gewordenen Menschen, umgeben von den entstellten Körpern Hingerichteter, inmitten derer eine vertierte Soldateska Würfel spielt. Spott und Schmähung stehen neben der Gestik trauernder und verzweifelter Anklage. Wie in der „Sündflut" ist der dreidimensionale Raum aufgelöst, sind alle Tiefenrelationen in die Fläche geklappt und gradansichtig gegeben. Desorganisierte und deformierte Körperformen wie auch die Gegenstände, z. B. die Trommel vorn, gehorchen demselben Prinzip. Auch dieses Chaos ist in formalem Sinn gebändigt, wenn auch verdeckter als in der Darstellung aus der Apokalypse von S. Sever. Auch bei Picasso resultiert der Bildaufbau aus Bezügen rechtwinkliger Achsen. Die durch die aufragenden Gliedmaßen gegebene Begrenzung der dunklen Fläche rechts setzt sich in den Linien des mauerähnlichen Gebildes nach unten fort und findet im linken Bildteil ihre parallele Entsprechung. Die Bildmitte wird beherrscht von der Senkrechten des Kreuzes und der Gewandfalten, die in der abstrahierten Gestalt des Stiefels unten auf die Waagerechte stößt, die durch die Fußsohlen der Soldaten und die Leichen links umschrieben wird. Dieses System wiederholt sich noch einmal in den Stufen und dem Gewand der alleinstehenden Figur, die die linke Bildzone beherrscht, während oben der waagerechte Kreuzbalken die erregten Formen der figürlichen Gruppen in die axiale Grundstruktur zwingt. Wiederum erscheint die beim ersten Blick ungebärdige Dramatik des Inhalts gebändigt durch das Gesetz der Fläche.

*

Die „Sündflut" ist im Glauben an die Unzerstörbarkeit des Menschen gemalt. Der leibliche Tod wird im Hoffen auf eine mögliche Auferstehung gestaltet. Picasso aber zerstört den Menschen in seiner Ganzheit. Die Kreuzigung des menschgewordenen Gottes zieht die leiblich-geistige Zerstörung des Menschen überhaupt nach sich: entmenschlichte Formen führen ein Pseudo-Dasein im Hauch des Todes.

Es setzt in Erstaunen, wie bei gleichgerichteter Thematik und völliger Divergenz der geistigen Haltung sich jene angedeutete, beide Darstellungen umfassende Parallele der formalen Gestaltung ergibt. Wie jenseits eines achthundert Jahre umspannenden Zeitraumes, der erfüllt ist von dem Zwischenspiel der europäischen Malerei im engeren Sinne, zu den Gesetzen der reinen Fläche gegriffen wird, zu der strengen Gegensätzlichkeit ihrer Dimensionen und zu einem Bildaufbau, der aus der Charakterisierung des Einzelnen zum Ganzen führt. — Wenn wir sagen, daß solcher Tatbestand dazu angetan sei, uns in Erstaunen zu setzen, so glauben wir, es nicht dabei belassen zu dürfen. Vielmehr scheint uns aus allem die Frage zu mahnen, die auf das Vertrauen geht, welches der Kunst unseres Zeitalters so oft vorenthalten bleibt: das Vertrauen in die leidenschaftliche Hellsichtigkeit, womit wahrhaftige Kunst das Gesetz ihrer Zeit evident macht.

Ulrich Conrads

EDUARD WIIRALT

Der junge Wiiralt glaubte nicht recht an überirdische Mächte, die das Dasein sinnvoll ordnen. Vielmehr erlebte er die Welt als Chaos, das vielleicht erst von Menschen her seinen Sinn und seine Rechtfertigung empfängt. Immer jagte ihn die Angst, daß die Welt aus den Fugen gerät, sobald er seine rastlos schaffende Hand von ihr abzieht. Er war kein glücklicher Mensch. Auf dieser realistischen Phantasie lag der düstere Schatten der Sorge. Wiiralt war ganz durchdrungen vom Schmerz der Endlichkeit, von der Qual der Begrenzung. Aus diesem Abgrund des Leidens quoll der apokalyptische Urhaß gegen das Leben, der aber heute nicht mehr in der Seele Wiiralts wohnt, sondern durch eine tiefe Erdenliebe verdrängt wurde. Sein „Nihilismus" war religiöser Natur, ein in Verneinung umgeschlagener religiöser Affekt. Er war die Religion der Vernichtung, die als verborgenen Kontrast die Überwelt voraussetzt. Denn nur im Vergleich mit dieser kann die Wirklichkeit solchen Abscheu erregen.

Die Unzufriedenheit und Verwunderung, mit der er die Welt betrachtete, war letzten Endes nichts anderes als ein Gradmesser, der anzeigt, wie weit er vom Harmonischen ergriffen und erschüttert wurde. In ihm wirkte und webte noch von früher her das sich verdunkelnde Bild der ausgeglichenen Realität, und je mehr er sie vermißte, desto ungestümer versuchte er die verlorene Welt wiederherzustellen.

*

„Die Maske" ist gefallen. Der harmonische Mensch Wiiralt steht vor uns. Der Zweifel ist gewichen, und an seine Stelle ist eine vertrauensvolle Hingabe an das wohlgeordnete Ganze der Welt getreten. Das Dasein ist nicht mehr fragwürdig. Er schaut die Natur als Kosmos an, und sein Gefühl verwurzelt sich mehr und mehr in der Erde. Ein festbegrenztes, unverlierbares Wissen ist ihm mitgeteilt, und nun legt der Künstler den Akzent auf das Schöpferische, nicht mehr auf den Effekt. Man betrachte Gravüren wie „Regina", „Das Bildnis des amerikanischen Malers Baer", „Das Berbermädchen mit Dromedar", „Der Berberknabe", „Kamelkopf" oder

SELBSTBILDNIS (AUSSCHNITT; 1937)

die Zeichnung „Das betende Mädchen", die plastische Festigkeit, die Einfachheit und Größe dieser Formen sind erstaunlich.

Wer sich vor diesen und überhaupt vor den letzten Werken Wiiralts die Frage stellt: Was hat er aus diesen Motiven gemacht? — der wird den Meister niemals verstehen können. Vielmehr muß er sich fragen: Wie hat er seine Mittel zur Geltung gebracht? Wiiralt will nicht nur dieses oder jenes, sei es in noch so persönlicher Auffassung, wiedergeben, — er will immer von neuem seine Souveränität in der Beherrschung der Mittel nachprüfen. Für ihn selbst ist die Kunst jetzt in erster Linie Wollen. Alles andere ist ihm selbstverständliche Begleiterscheinung. Das Wesen der Kunst besteht für ihn darin, den Stichel so zu gebrauchen, wie er gebraucht werden muß, die Radiernadel so zu führen, wie sie geführt werden muß. Die Stilreinheit, die folgerichtige Ausnutzung der jeweiligen Mittel, ohne daß man die Bemühung darum spürt, aber bis zur höchsten Lei-

EDUARD WIIRALT, KABARETT

EDUARD WIIRALT, KABARETT

EDUARD WIIRALT, DIE HOLLE (1930)

stungsfähigkeit — das ist ihm alles. Was er darüber hinaus noch gibt, die Durchsetzung der Naturanschauung mit einer höchst persönlichen, oft seltsam anmutenden Note, die Ordnung der Komposition unter ein eigenes Gesetz, die Stimmung des graphischen Kolorits auf einen besonderen psychologischen Ton, das unaufdringliche Einflechten eigenartiger Gedanken, — das kommt erst in zweiter Linie.

Der Laie sucht im Kunstwerk nur das Abbild der Natur, der Kunstverständige indessen sucht den Künstler. Wer aber sucht die Stilreinheit? Sie ist die esoterischste. aber auch die höchste Auffassung. Sie steht jenseits vom Gut und Böse der Kritik. Das Werk vieler Künstler unserer Tage wird dahingehen und vergessen werden, weil sie sich allzusehr vom Geschehen des Tages und von äußeren Einflüssen abhängig machen. Wer aber seine Kunst auf Stilreinheit stellt, löst sie vom Tage los und hebt sie auf das Postament der Ewigkeit. Denn die Mittel bleiben sich, ihrer äußeren Beschaffenheit und ihrer Anwendung nach, gleich. Spätere Geschlechter haben es ebenso wie die früheren in der Hand, zu prüfen und zu erkennen, ob bei ihrer Anwendung das Können sich mit dem Wollen restlos deckte. Ich wiederhole: man muß sich zunächst nicht von der Beziehung des Künstlers zum Motiv — von seiner Naturauffassung also —, sondern von seiner Beziehung zum Handwerk, von seinem Stilgefühl ergreifen lassen.

Wiiralts Kunst ist bei aller Kraft, bei aller Monumentalität doch die der beseelten Linie. Woher hat er diese wunderbare seelische Ruhe, diese Tiefe der Gesinnung und diese bezwingende Eleganz der Handschrift?

Wer so wie Wiiralt die Kunst erfaßt, der kennt kein „alt" und kein „neu"; für den gibt es nur Erreichen oder Mißlingen. Es ist noch lange kein Verdienst, eine Sache anders zu machen als der Vorgänger, man muß sie mindestens ebensogut oder besser machen. Ja, besser als der Beste. Den Wunsch vorausgesetzt, eine Plakette zu schaffen und das Werkzeug dazu zu haben, oder den Wunsch vorausgesetzt, eine Radierung zu schaffen und das Werkzeug dazu zu haben, — wenn Pisano das eine und Rembrandt das andere mit einer logischen Folgerichtigkeit, die kein Versehen kennt, keine Möglichkeit unbenutzt läßt, verwirklicht haben, warum von diesem einzig richtigen Wege abweichen? Niemand wird es wagen zu verneinen, daß Wiiralt trotz seiner technischen Meisterschaft immer so viel von seinem eigenen Ich in sein Werk bringt, daß es stets sofort als das Seine erkannt werden muß und niemals mit dem Werk eines andern verwechselt werden kann.

So klingen in Wiiralts Kunst nicht die Meister vergangener Zeiten nach, sondern nur die Kunst als solche, die es von alters her gab. Die Gesinnung des ganz Großen zieht ihn an, jener Meister, die zwar nie Programmatisches schufen, uns aber, indem sie unbewußt die Regungen ihrer Seele in absichtslosen Kunstwerken offenbarten, in die höchsten Kreise des Geistes emporziehen.

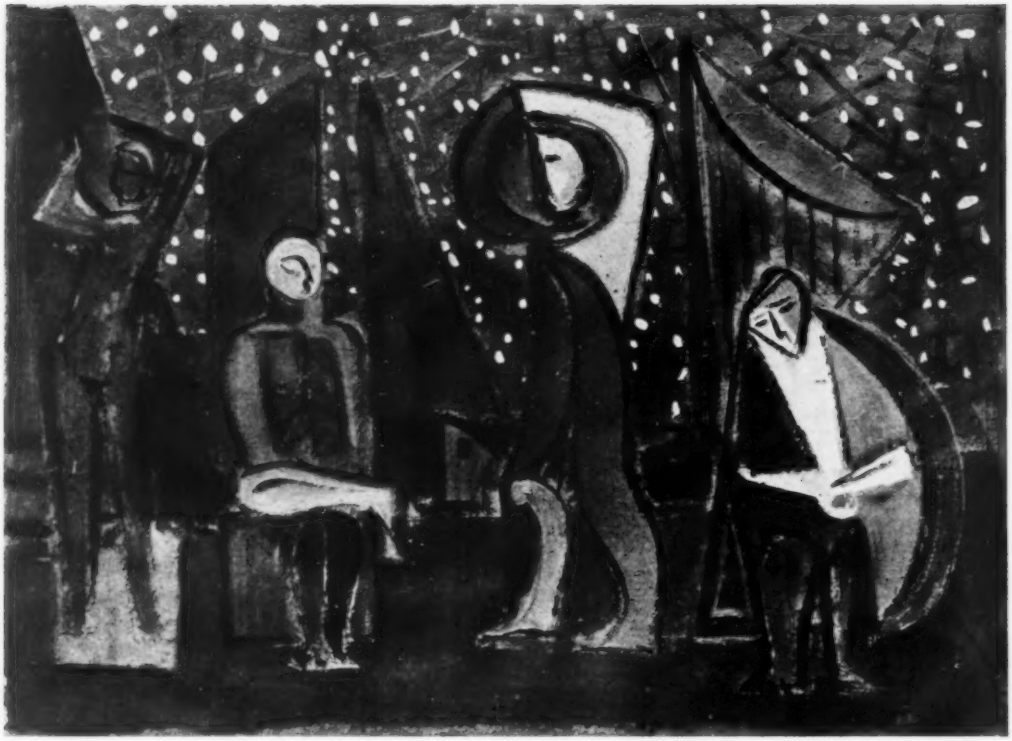
*

Eduard Wiiralt wurde in der estnischen Kolonie des Ortes Gubanitzy im Gouvernement St. Petersburg am 20. März 1898 geboren. 1909 kam er nach Estland und trat 1915 in die Schule für angewandte Kunst in Tallinn ein. Im Jahre 1920 sehen wir ihn als Schüler der Kunstschule „Pallas" in Tartu, wo er sich hauptsächlich mit Bildhauerei beschäftigt. 1922—1923 ist er Stipendiat und Meisterschüler an der Dresdener Akademie. 1924 absolvierte Wiiralt die graphische Abteilung der „Pallas" und führte dort ein Jahr lang das graphische Studio. 1925 ging er nach Paris, wo er bis 1938 fast ununterbrochen als freier Künstler lebte. Das Jahr 1938—39 verbringt er in Marokko. Ende 1939 kehrt er nach Estland zurück. 1944 versucht Wiiralt wieder nach seinem geliebten Paris zu kommen; die Kriegsereignisse führen ihn aber über Österreich und Deutschland nach Schweden. Seit 1946 lebt und arbeitet der Künstler wieder in Paris.

Auf der internationalen Graphikausstellung in Wien 1937 wurde Wiiralt als der bedeutendste Graphiker Europas anerkannt und mit der goldenen Medaille ausgezeicnnet. Seine Werke befinden sich in mehreren Sammlungen Europas und Amerikas, darunter in Pariser Museen, in der Wiener „Albertina", im Kupferstichkabinett Berlin, in der Hamburger Kunsthalle, im Nationalmuseum in Stockholm usw. Sein Schaffen umfaßt über 400, zum größten Teil großformatige Blätter. Eduard Wiiralt, der Mitglied des Pariser Herbstsalons und Ehrenmitglied der Königlichen Britischen Radierergesellschaft ist, ist einer der hervorragendsten Vertreter der gegenwärtigen graphischen Kunst.

Alexis Rannit

WERNER GILLES, DIE ZANKISCHEN



WERNER GILLES, NÄCHTLICHER HAFEN

WERNER GILLES, DIE KLAGE

ALEXANDER CAMARO, LIEBESPAAR

ALEXANDER CAMARO, AUFENTHALT

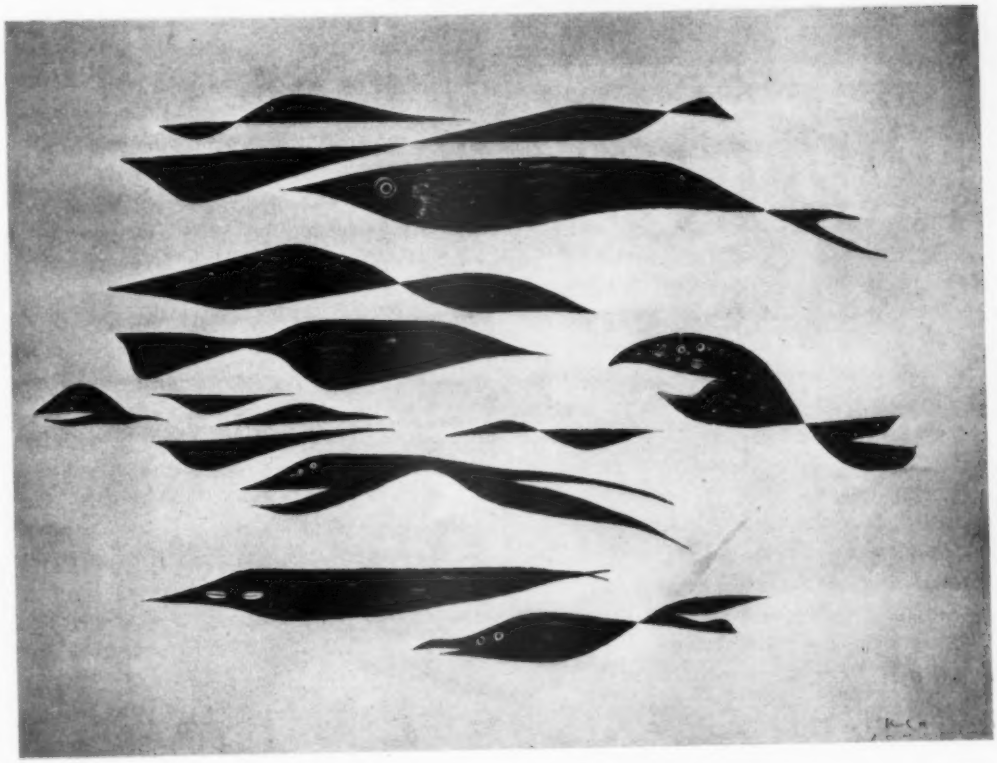
OTTO DIX, DIE SIEBEN TODSÜNDEN (AUSSCHNITT)

OTTO DIX IN SEINEM HAUS

FRANZ RADZIWILL, DAS LOCH IM HOF

EDGAR ENDE, DIE SCHULE

PAUL KLEE, MASKE (1939)



PAUL KLEE, WANDERNDE FISCHE (1926)

Kubin

Bei meinem letzten Besuch in Zwickledt im Jahre 1946 lebte noch Frau Hedwig. Das Ehepaar zeigte mir die Schäden, die im letzten Augenblick des Krieges Artilleriebeschuß dem Schlößchen verursacht. Der Dachreiter stand windschief, der barocke Kruzifix am Gartengitter hatte sein Gesicht verloren. Ein Granatsplitter war durch Fenster und Türen sogar ins Schlafzimmer gedrungen und in einem philosophischen Buch steckengeblieben. Während der Stunden des Grauens saß der Meister mit der Gattin, unbeschützt und todgewärtig, im Keller. In diesen grauenvollen Zeiten schuf er aber ein Werk, das sich ihm früher nicht schenken wollte: die dreizehn Blätter zu Georg Trakls Prosadichtungen.

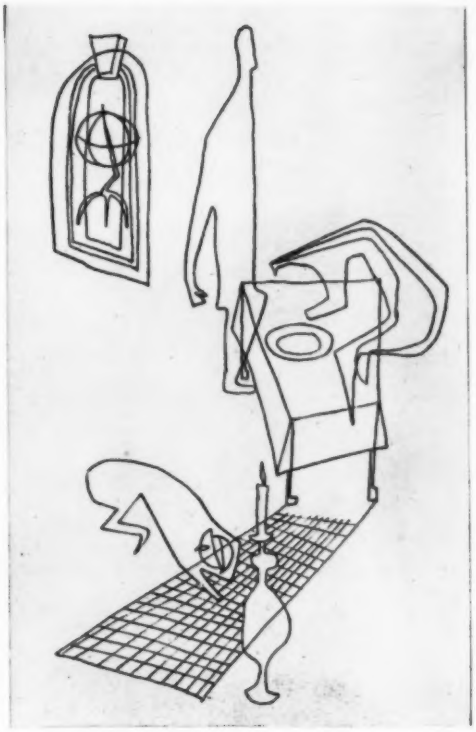
Auch in der Natur, wie sie sich ihm in der beschaulichen Stille des Schlößchens, in dessen Garten, draußen auf Wiese und Feld darbietet, nimmt Kubin blühende Anregung für seine oft von wildesten Stürmen besessene Phantasie. Da ist am Rand des etwas verwilderten Gartens, in dessen morschendem grünem Lusthaus man bei Windlichtern im Sommer das Abendessen einnimmt, ein Teich, ein kleiner, unansehnlicher brauner Wasserspiegel, eingefaßt von Pappeln, durch deren steile Beschattung, wenn man will, ein klein wenig unheimlich, obwohl das der gewöhnlich Sterbliche nie so empfände. Welche Unheimlichkeiten und Düsternisse schaute das Auge des Meisters in jenem unschuldigen Pfützchen! Phantastische Tiere, Wasserleichen, Selbstmörderinnen endigten darin, aber auch der Froschkönig sprach von dort aus zu seiner Prinzessin. Zu sehen in allem, was man will und vermag, nur darauf kommt es an, dann eben kann das behagliche Zwickledt des Friedens zur windgepeitschten Arche im Ozean des All werden oder ein nächtlicher Wanderer mit zernarbtem Gesicht, der an die Türe der Behausung klopft, Kubinsche Blätter energisch zu sehen begehrt und lautlos nach kurzem Besuch in der Sturmnacht verschwindet, zum Leibhaftigen. Alfred Kubin besitzt in den schlichten Schränken seines Arbeitszimmers, das, als Nabel seiner phantastischen Welt, den großen Tisch des Zeichners enthält, eine Sammlung von Graphiken, die vom Mittelalter über Goya hinaufreicht bis zu Picasso. Er entnimmt ihr eine Radierung von Munch, die ein totes Liebespaar, durch Selbstmord in einem ärmlichen Hotelbett geendet, zeigt und nennt es eine „alltägliche Szene". Zur Hochzeit eines Freundes schickt er, aus gleicher Gesinnung wohl und mit herzlichen Wünschen versehen, eine eigene Lithographie, Judith nackt darstellend, das bluttriefende Haupt des Holofernes in der Hand.

Als ich auf einem Spaziergang mit dem Meister in der Gegend von Zwickledt ein Albinokind sehe, das bedenklich schielt, zieht er es liebevoll an sich und bekräftigt danach mit Worten, daß es ihm besonders ans Herz gewachsen sei. „Wenn ich meiner Frau berichte, daß ich ein sehr herziges Kind getroffen habe, meint sie meist: Was fehlt ihm denn?" sagt er belustigt. So ist Kubin: selbstironisch, gütig, voll menschlich-warmen Humors.

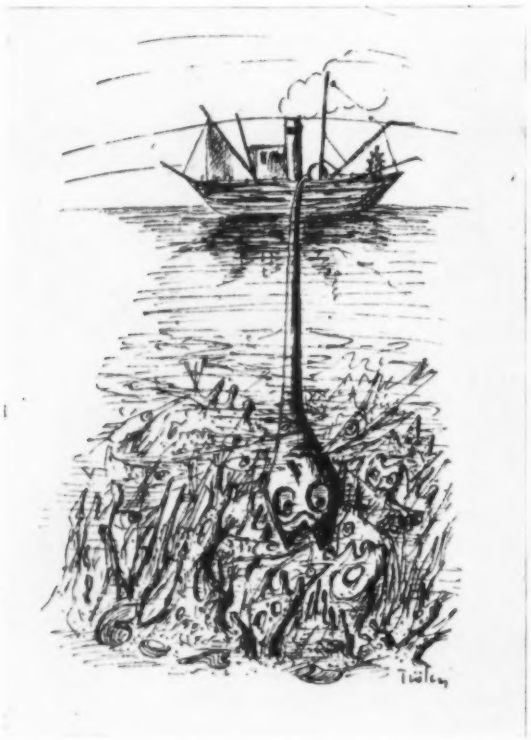
Wolfgang Schneditz

Zwickles

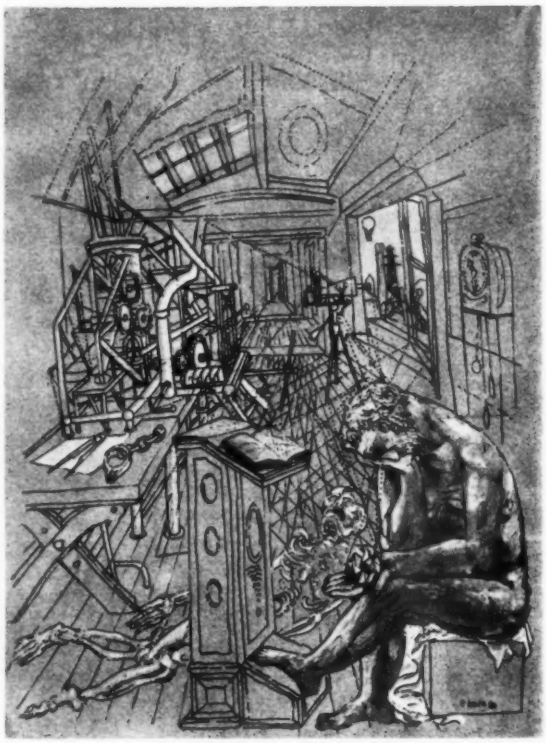
HERZBRUCH-BERKEN, DER HEROLD



WOLFGANG FRANKENSTEIN



HEINZ TROKES, EULENSPIEGEL ALS TAUCHER



P. WEISS, EWIGKEITSMASCHINEN-KONSTRUKTEUR

Willem Cornelisz Duyster, Fastnachtsnarren

VORLÄUFER DES SURREALISMUS

Mit fast jeder neuen Kunstrichtung seit der Romantik sind gewisse Werke der Vergangenheit in eine neue Beleuchtung getreten. Mit der Romantik das Mittelalter, mit dem Realismus Velasquez und Frans Hals, mit dem Impressionismus Goya, der späte Rembrandt, die Japaner. Das 20. Jahrhundert entdeckte den „Expressionismus" eines Greco, eines Grünewald, eines Jerg Ratgeb, die Stilreinheit der Georges de Latour, Piero della Francesca, Giotto, den „Synthetismus" der frühchristlichen Mosaiken, den „Kubismus" der exotischen, die „Abstraktion" der neolithischen Kunst. Keine Schule hat aber so systematisch und beharrlich ihre Ahnenreihe konstruiert wie die Surrealisten. Dem literarischen Ursprung ihres Programms entspricht es, daß die offiziell aufgestellten Stammbäume zunächst überwiegend solche der Literatur sind.

Aber auch in der Malerei hat der Pflug des Surrealismus eine rasch wachsende Fülle begrabener oder halbbegrabener Dinge aufgeworfen. Durch ihn sind wir „sensibilisé" für das Magische, Dämonische, Phantastische und erblicken es auch dort, wo es uns früher kaum aufgefallen wäre. Die größte Rehabilitierung erlebte zweifellos Hieronymus Bosch, der geradewegs aus dem Kuriositätenkabinett in den Geniehimmel erhoben wurde. Aber auch Geister wie Füßli und Blake, die beiden Vorläufer der Romantik, sind erst heute wieder wichtig geworden. Daneben wurde unser Blick auf eine Anzahl fast völlig vergessener Kleinmeister gelenkt. Von den astrologisch-alchimistischen Symbolbildern des späten Mittelalters führt eine jetzt erst sichtbar gewordene Linie zu den platonistischen Allegorien der italienischen Frührenaissance. Die lohnendste Ausbeute bietet aber die Graphik vom 16.—19. Jahrhundert, wie u. a. der Katalog der Ausstellung „Fantasie Art, Dada, Surrealism" (New York, Museum of Modern Art, 1936) lehrt. Neben der großen Kunst der großen Epochen trieb im stillen die einsame Künstlerlaune oft genug die merkwürdigsten Spiele. Da sind die rasch berühmt gewordenen mathematischen Phantasie-Objekte und grotesken Szenen der beiden Nürnberger Wenzel und Christoph Jamnitzer aus dem Jahrhundert Dürers, da sind im 17. Jahrhundert die Robotermenschen des Giovt. Batt. Bracelli oder die lebendig gewordenen Geräte des Nicolas Larmessin, im 18. Jahrhundert die phantastischen Ornamentstiche von Filippo Morghen und einzelne Blätter von Hogarth, die unter didaktischen oder satirischen Vorwänden einer deutlich spürbaren Freude am Unsinn die Zügel schießen lassen. Mögen fast alle bisher Genannten sich durch den ausgesprochen spaßigen, bagatellenhaften Charakter ihrer Werke von den Surrealisten unterscheiden (aber was wissen wir von den Geistesverfassungen, denen sie ent-

sprangen?) — so ist ein Piranesi mit seinen wie aus Angstträumen stammenden Gefängnisarchitekturen eindeutig ernst zu nehmen, ebenso wie die visionären Satiren Goyas auf die Absurdität der Kriege und der Gesellschaft. Im 19. Jahrhundert wetterleuchtet es unheimlich genug in den Blättern einiger Humoristen der französischen Romantik, von denen wohl Grandville mit seinen Ding-Metamorphosen der surrealistischen Traumlogik am nächsten kommt. Aber auch Charles Méryon, der in einer seiner Radierung Paris ans Meer verlegt, und Gaillot mit seinen vermenschlichten Tieren und lebendig gewordenen Dingen erstaunen uns heute, als sähen wir sie zum erstenmal.

Man hat bestreiten wollen, daß es sich um echte Vorläufer handle. Und wirklich: wenn man nur das als surrealistisch anerkennen wollte, was nach dem Dogma Bretons aus der Ausschaltung jeder bewußten Wirkungsabsicht im psychischen Automatismus entstand — dann dürfte es wohl müßig sein, ein Wort über diese Frage zu verlieren. Außer um zu konstatieren, daß gerade die künstlerisch wertvollen auch unter den modernen als surrealistisch bezeichneten Werken im Widerspruch zu dem berühmten Programm stehen, mögen die Urheber selbst davon denken wie sie wollen. In den guten Bildern von Chirico oder Dali, von Miró oder Masson, ist die bewußte Wirkungsabsicht niemals zu verkennen. Auch diese aber haben die meisten der „Vorläufer" nicht gehabt. Hieronymus Bosch malte Allegorien von ganz bestimmtem Sinngehalt als gläubiger Anhänger einer christlich-theosophischen Sekte. Blake war — wie alle Romantiker — erklärter Idealist, der seine sehr logische Metaphysik darstellen wollte und den Blick nach oben wandte, um der Strahlen des Geistes teilhaftig zu werden. Die Surrealisten dagegen bekennen sich zum dialektischen Materialismus und lassen nur eine „Inspiration von unten" gelten. Die eigentümliche Wirkung, die von Künstlern wie Bosch und Blake auf uns ausgeht, ist die von Allegorien, deren exakten Sinn wir nicht kennen, und die uns daher wie Darstellungen des Irrationalen selbst anmuten. Diese unbeabsichtigte Wirkung ist aber die Hauptabsicht der Surrealisten; darum malen sie Allegorien, die von Anfang an keinen Sinn haben, oder deren Sinn das Pathos der Sinnlosigkeit ist. In ähnlicher Weise war etwa Rodin entzückt von dem starken Ausdruck unvollendeter oder angeschlagener Statuen und schuf daraufhin seine Torsen. Man könnte auch daran denken, daß uns chinesische Ideogramme oder die Surenfriese arabischer Moscheen, da wir sie nicht lesen können, gleichbedeutend mit absoluter Malerei sind.

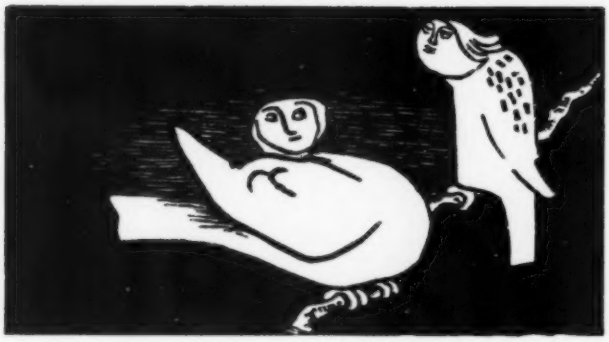
Wenn wir von „Vorläufern" irgendeiner gegenwärtigen Kunstrichtung sprechen, dann meinen wir kaum etwas anderes als den subjektiven Eindruck, den wir von gewissen geschichtlichen Phänomenen empfangen. Greco war ebensowenig „Expressionist" wie Bosch Surrealist. Unter diesem Vorbehalt können wir alle Skrupel beiseitelassen. Jener subjektive Eindruck allerdings wird sich stets danach richten, was der einzelne unter solchen Begriffen wie „Surrealismus" denkt. Meiner Ansicht nach haben die Schriftsteller den modernen Künstlern keinen guten Dienst getan, wenn sie z. B. auf die abgeschmackten Kompositporträts aus Früchten usw. die Vexierbilder und die doppelachsigen Kopflandschaften, die an deutschen Renaissancehöfen beliebt waren, mit Begeisterung hinwiesen. Das und manches andere, was man als präsurrealistisch bezeichnet hat, gehört ziemlich eindeutig in das Gebiet des Kitsches. Die Analogien sind allerdings deshalb nicht weniger frappierend. Denn wirklich: gewissen authentischen Äußerungen zufolge wollen ja die Breton-Leute mit Kunst gar nichts zu tun haben. So Georges Hugnet in seinem Vorwort zu dem obenerwähnten Katalog: „Surrealistische Bilder dürfen nicht nach dem Gesichtspunkt künstlerischer Qualität beurteilt werden ... Was ein Kunstwerk formal ausdrückt, ist unwichtig. Einzig und allein sein verborgener Inhalt zählt." Das ist das Rezept, Kitsch herzustellen. Hinzu kommt, daß das nach Hugnet „einzig Wichtige", der Inhalt, allen verborgen bleibt mit Ausnahme vielleicht des Psychoanalytikers — so haben denn die nach solchen Programmen treulich angesammelten Zufälligkeiten der surrealistischen Durchschnittsware auch höchstens ein psychologisches Interesse. Die wirklichen Künstler unter den Surrealisten, seien es nun Dichter oder Maler, sind dagegen offensichtlich bemüht, in ihren Eingebungen Gold und Schlacken zu sondern, ja, ihr sehr bewußtes Streben nach Originalität schon verhindert sie daran, sich auf die Dauer den Gemeinplätzen des psychischen Automatismus ohne Kontrolle zu überlassen.

Wer also Kunst für vereinbar mit Surrealismus hält, mag als „surrealistisch" vor allem jene Kunst empfinden, in der die unheimliche Fremdheit, die dämonische Unberechenbarkeit der uns umgebenden Welt enthüllt wird, und in dieser „Renaissance des Dämonischen" eine „Verunmenschlichung" der Welt und des Menschen selbst, den Gegensatz des Anthropomorphismus der verschiedenen klassischen Renaissancen erkennen. „Die andere Seite" der Dinge, so wie Kubin sie in seinem genialen Buch entdeckte, wird ihm zum Erlebnis werden. Dieses Erlebnis wird er in manchen vergessenen Bildern vergessener Meister als gedämpften Schock wiederfinden, der ihn an die ungedämpfte Schockwirkung moderner Bilder erinnert. Warum wirkt z. B. ein Bild wie der harmlose Fastnachtstanz von Cornelisz Duyster „surrealistisch"? Es ist sicher eine ganz reale Szene aus dem Amsterdamer Gesellschaftsleben des 17. Jahrhunderts dargestellt. Aber der jungverstorbene Maler gibt seinen Menschen durch Gestik, Helldunkel und Maskierung etwas Unmenschliches. Absicht oder nicht — es wird eine Gesellschaft von Zauberern und Hexen. Man darf sich allerdings nicht darüber täuschen, daß es vor allem rein bildnerische Mittel sind, durch die er das Geschehen aus dem Bereich des Spaßigen hebt und den Figuren jene melancholische Würde gibt, die schon früh als das unterscheidende Merkmal seiner Genrebilder galt.

Das trifft in besonderem Maße für das kleine Bild des oberitalienischen Quattrocentisten Bernardo Parentino zu: „Wandermusikanten". Die bizarre geometrische Stilisierung, die aus der Schule von Ferrara stammt, gibt den Menschen etwas eigentümlich Marionettenhaftes. Nichts kann alltäglicher sein als die dargestellte Szene. Aber das Arrangement der Objekte mutet irgendwie abstrus oder symbolträchtig an: das schwarze Hündchen, die Instrumente, die Kuben, der Brunnen mit dem abgehackten Baum, dem Affen und dem Kind vor der Höhle. Diese Wirkung wäre gewiß nicht da ohne die kristalline Architektonik der Komposition, die dieser zweitrangige Italiener den meisten Bildern der modernen Surrealisten voraus hat — diese lassen ihn natürlich an inhaltlicher Phantasie, ebenso wie gewöhnlich auch an gegenständlicher Naturtreue, weit hinter sich!

Auch die Traumlandschaft von Patinier mit Paradies und Hölle übt auf uns Heutige eine zum größten Teil unbeabsichtigte surrealistische Wirkung. Lauter realistisch genau gemalte Realitätsfragmente, aber in phantastischer Zusammenstellung und ganz willkürlicher Perspektive. Man vergleiche nur die Maßverhältnisse der Lilie links vorn und der Bäume rechts vorn, des Fasanen links und der Menschen und Engel dahinter, diese wieder mit dem Riesen Charon usw. In drei Schichten deutlich getrennt, baut sich der Baum von unten nach oben, der Vordergrund braun, die Mitte grün, die Ferne blau. Ein von zahmem Wild belebter Landschaftspark ist das Paradies, Wasser, Wald, Wiesen, der Lebensbrunnen ein Aussichtsturm in Kugelform, und hinter weiten Feldern die ewige Stadt, geheimnisvoll im Fernblau. Eine brennende Ruinenstadt die Hölle, von Bastionen bewacht, aber davor im Vordergrund das liebliche Idyll des irdischen Paradieses, während auf der andern Seite kahle Felsen vor den weiten Gefilden der Seligen stehen. Dieses Nebeneinander unverbundener Kontraste darf uns allerdings an surrealistische Bilder erinnern. Aber dieses Bild ist von einer eindeutigen und leicht erratbaren kollektiven Symbolik getragen, während die magischen Landschaften etwa eines Dali ganz persönliche Allegorien sind, Bilderrätsel, die die Unnatur mit vollendeter naturalistischer Routine darstellen, die absurden Arsenale der Traumsymbolik ausbeuten, aber künstlerisch wohl kaum dadurch reicher werden, daß man immer wieder von vorn anfängt, sie zu raten. *Kurt Leonhard*

JOACHIM PATINIER (1480—1524), PARADIES UND HÖLLE



Gerhard Marcks

DER ANTIKE MYTHOS IN DER NEUEN KUNST

AUSSTELLUNG IN DER KESTNER-GESELLSCHAFT HANNOVER

Wir sind viel zu sehr gewohnt, die Kunst des 20. Jahrhunderts nur von der formalen Seite zu betrachten, und vergessen leicht darüber, daß jede künstlerische Form, die diesen Namen verdient, eine Aussagekraft hat, einen Inhalt, den wir mit dem Gegenstand nicht verwechseln dürfen. Denn selbstverständlich hat auch die Kunst, die den Gegenstand verwandelt oder verleugnet, einen Inhalt, wenn sie nämlich Kunst ist und nicht leere Dekoration. Wenn wir von der Form ausgehend in der heutigen Kunst die Suche nach neuer Gesetzlichkeit, nach Vereinfachung, nach Grundformen feststellen, so hat dies im Inhaltlichen sein Spiegelbild: Gesetzlichkeit sucht Bindung, Grundform sucht Urbilder.

So ist nur natürlich, daß in der Kunst unserer Zeit der griechische Mythos zu neuer Gestaltung drängt, denn der Mythos besteht aus Urbildern und Gleichnissen der menschlichen Seele, des menschlichen Verhaltens, Glaubens und Hoffens und seine Gestalten sind deshalb unvergänglich gültig. So sagt Dädalos zu Theseus in dem wunderbaren Buch „Theseus" von André Gide „Ikarus war schon vor seiner Geburt und bleibt auch nach seinem Tode das Bild der menschlichen Unruhe, des Forschens, des dichterischen Aufschwungs. All das verkörpert er in seinem jungen Leben. Er hat sein Spiel gespielt, wie es sich gehört. Aber er greift über sich hinaus. So ergeht es den Helden. Ihr Leben dauert fort, wird von Dichtung und Kunst wieder aufgenommen, vollendet sich im Sinnbild."

Die Kestner-Gesellschaft hat nun einmal versucht, einen ersten Überblick über dieses Thema in der heutigen Kunst zu geben. Die Auswahl mußte bei diesem ersten Vorstoß bis zu einem gewissen Grade zufällig sein, aber sie zeigt doch das Wesentliche der Fragestellung in überzeugender Deutlichkeit. Die Ausstellung, die 150 Werke umfaßt — Plastik, Malerei und Graphik —, ist nach Themenkreisen geordnet. Dadurch wird augenfällig, welche Bezirke aus der Vielfalt des Stoffes im Vordergrund stehen. Da sind zunächst natürlich die Verwandlungen, die dem heutigen Künstler naheliegen: Picassos meisterhafte Radierungen zu den Metamorphosen des Ovid von 1931 stehen hier im Mittelpunkt. Die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum ist allein von drei so verschiedenen Künstlern wie Renée Sintenis, Cesar Klein und E.W. Nay gestaltet worden. Da sind weiter dieser Sphäre verwandt die Mischwesen: Pegasus, der Minotauros, die Sirenen und Harpyen und die heitere Welt der Kentauren, Faune und Pans des Hirtengottes. Hierher gehören die trefflichen Holzschnitte des Pegasus von Gerhard Marcks und die in Form und Sinngebung so besonders eindrucksvollen farbigen Harpyen-Holzschnitte des viel zu wenig bekannten Willem Grimm. Der Bezirk um Theseus, den Minotauros und das Labyrinth füllt allein eine ganze Wand: André Masson neben Nay, Picasso neben Lipchitz und Gerhard C. Schulz. Und die Faune und Kentauren empfangen den Besucher gleich im ersten Saal mit den herrlichen neuen Lithos von Picasso. Daneben behauptet sich, der Letztgenannten verwandt, die idyllische Welt der Hirten. Des Longus berühmter Roman „Daphnis und Chloe", den Renée Sintenis wie Maillol mit köstlichen Holzschnitten illustrierten, Conrad Westpfahl in einem schönen Aquarell faßte und den auch ein jüngerer Künstler, Carl Otto Götz, in kühn vereinfachten zeichenartigen Holzschnitten neu gestaltete. Und daneben Maillols graphisches Meisterwerk: Die Illustrationen zu Vergils Eclogen. Aus dem Sagenkreis des trojanischen Krieges und was darauf folgte, mit dem viele Künstler sich befaßten (Beckmann, Baumeister, Westpfahl, Marcks, Grimm, Stettner u. a.), heben sich besonders die Darstellungen von Gustav H. Wolff heraus, des fast vergessenen, früh verstorbenen Bildhauers und Graphikers, dem man in dieser Ausstellung verschiedentlich begegnet. Seine Holzschnitte zu den Troerinnen des Euripides und zur Odyssee haben eine prägende Kraft, die man nicht leicht vergißt.

Die Götter: neue Aquarelle von Edwin Scharff (Helios, Selene), ein schönes Ölbild (Helios), Lithos und Radierungen von Braque und im Mittelpunkt ein neues großes Bild von Max Beckmann „Jupiter", 1949 in St. Louis gemalt, geheimnisvoll und bezwingend.

Und endlich ein ganzer Raum mit Bildern aus dem Orpheus-Mythos. Teile des leuchtenden Orpheus-Zyklus von Gilles, der hier vor einem Jahr als Ganzes gezeigt wurde, Teile aus der schönen Holzschnittfolge von Marcks, die gleichfalls hier schon ausgestellt war, ein klingendes Bild von Eugen Batz, ein reizendes frühes Gouache von Franz Marc „Orpheus unter den Tieren" und drei Blätter des früh nach Amerika ausgewanderten Hofer-Schülers Curt Roesch, der hier zum ersten Male wieder in Deutschland erscheint, vielfach in überraschender geistiger Nähe zu seinem Mitschüler Nay.

Es darf verraten werden, daß die Fülle neuer Deutungen der Orpheus-Sage, die in den letzten Jahren sichtbar geworden ist, uns zuerst den Gedanken zu dieser Ausstellung gab. Denn hier kann kein Zufall walten, hier zeigt sich ein echtes Anliegen unserer Zeit, das uralte Erbe neu in die Gegenwart treten und wirksam werden zu lassen.

Alfred Hentzen

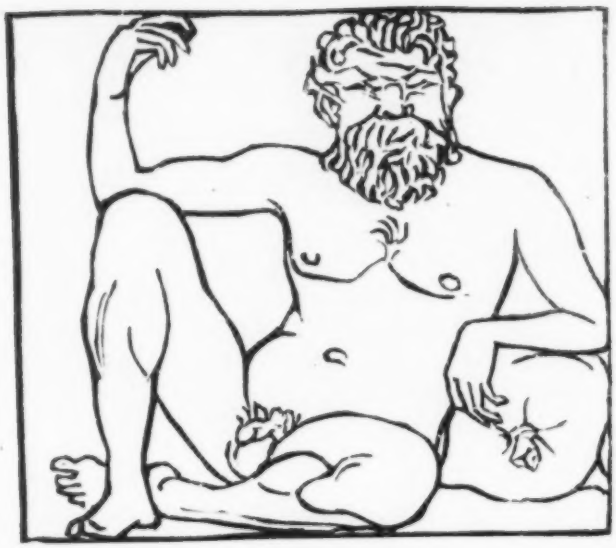
Henry Moore, Penelope

W. Grimm, Orest

Ernst W. Nay, Thetis

Pablo Picasso, Deucalion und Pyrrha

Max Beckmann, Odysseus und Kalypso



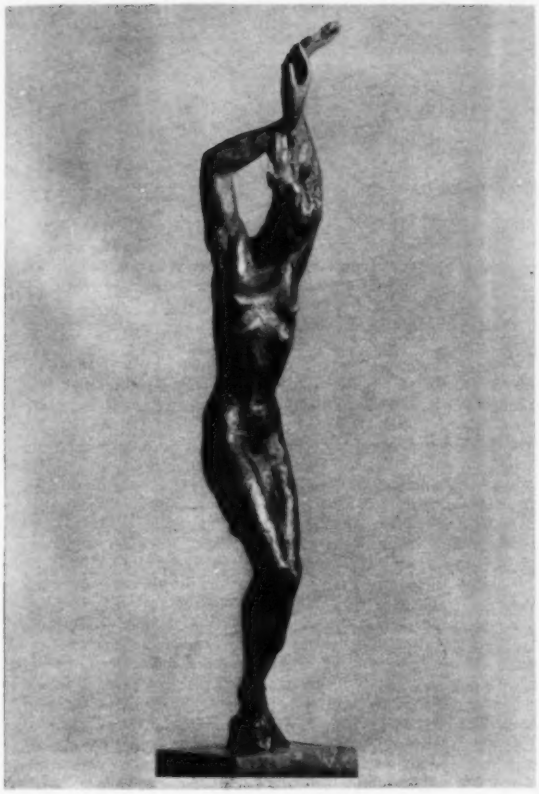
Aristide Maillol, Silen

Cesar Klein, Daphne

Karl Otto Goetz, Daphnis und Chloe

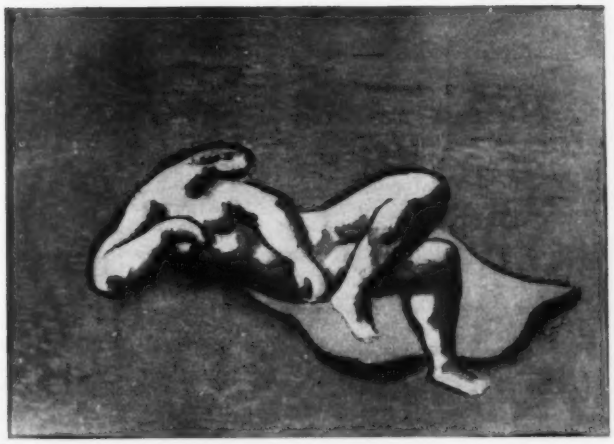
Wolff, Kassandra

Stettner, Odysseus und Kalypso



Renée Sintenis, Daphne

Kurt Lehmann



Edwin Scharff, Selene

Werner Gilles, Klagende Niobe

Gerhard Marcks, Orpheus und Euridyke

DIE MALER AM BAUHAUS

Es war ein Geniestreich, der „Blauen Reiter"-Ausstellung (vom letzten September) die „Maler am Bauhaus" (gleichfalls im Haus der Kunst München) folgen zu lassen. Indem Dr. Ludwig Grote diese beiden Ausstellungen organisierte, tat er mehr zur Belebung der Kunst in Deutschland als irgendein anderer.

Als 1914 die politischen Ereignisse zum erstenmal zerstörend in das Wachstum der modernen Kunst eingriffen stand der „Blaue Reiter" als Alternativ dem Expressionismus der „Brücke" gegenüber. Jener war diszipliniert, dieser subjektiv. Jener europäisch, dieser auf sein Entstehungsland beschränkt. Nach der Katastrophe des ersten Weltkriegs waren nur mehr zwei Persönlichkeiten der Münchner Gruppe übriggeblieben, allerdings die bedeutendsten: Wassilij Kandinsky und Paul Klee. Nachdem Kandinsky durch eigene Erfahrung festgestellt hatte, daß es sich bei der russischen Revolution hauptsächlich um ein machtpolitisches Ringen handelte, und nach Deutschland zurückgekehrt war, fand er eine neue, auf Anregung von Walter Gropius gebildete Malergruppe vor. Gropius griff auf die Architektur als „Mutter der Künste" zurück (was sie in den großen Epochen immer gewesen war) und gab damit der Bewegung eine universale Richtung.

Jedermann, der da meint, Funktionalismus mache die „Revolution des Objektes" aus und die Bauhausmaler seien snobistische Dekorateure, braucht nur die gegenwärtige Ausstellung zu sehen, um sich eines Besseren belehren zu lassen. Neben Klee und Kandinsky wirkte auch Lyonel Feininger am Bauhaus. Indem er das kubistische Element mitbrachte, ersetzte er gewissermaßen Franz Marc. „Kubismus", sagt Henry Russel Hitchcock, „gab der funktionalen Architektur die Form, nach der sie ein Jahrhundert lang gesucht hatte. Das moderne Bauwerk ist Volumen, frei von Masse; luftgetragen in Stahl; ist dynamische Durchdringung des Raums. All dies und noch mehr findet man in den Bildern und besonders in den Aquarellen Feiningers."

Oskar Schlemmer reinigte die Figur von erotischen Sentimentalismen und brachte sie in Verbindung mit dem modernen Gegenstand, indem er beide humanisierte. Er zeigte hier nicht sein Bestes; hat er aber nicht gesagt: „Ich bin eigentlich ein Graphiker?" Doch seine Schöpfung eines Perspektivraums als neues architekturales Element ist erstmalig seit Paolo Uccello. Der Saal, in dem seine Bilder hängen, wächst in unendliche Weite.

Das Ingenium von Josef Albers war pädagogischer Natur, doch seine Glasmalereien besitzen eine formale Strenge, die auf Gebäude, Typographie und industrielle Zeichnung disziplinierend gewirkt hat. Seine Logik bestimmte die Richtung, die er bis an ihr Ende verfolgte. Laszlo Moholy-Nagy hat sich in der Bauhauszeit nicht völlig entwickelt. Seine Photogramme sind auf der Ausstellung erregender als seine Bilder. Man fühlt, daß er eines weiteren Mediums für seinen Ausdruck bedurfte. Seine untersuchende, imaginative Persönlichkeit war, wie Bruno E. Werner jüngst bemerkte, der Hauptbeitrag, den er zur Bauhausbewegung beisteuerte. Herbert Bayer, einer der jüngsten, zeigt, wie er seinen Weg zu einer Synthese zwischen Funktionalismus und Surrealismus sucht. Das Irrationale ist bei ihm formalistisch ausgedrückt. Dies macht auch sein späteres Werk ersichtlich, von dem gesagt wurde, daß es den Grund zu einer neuen sozialen Kunst lege.

Diese Männer und die anderen — ob sie wie Georg Muche, Alfred Arndt und Lothar Schreyer selber malen, ob sie wie Johannes Itten und Marcel Breuer ausschließlich als Zeichner tätig sind (und daher auf der Ausstellung fehlen) oder ob sie wie Gerhard Marcks (von dem Holzschnitte zu sehen sind) noch eine Persönlichkeit besitzen, die sich außerhalb des Bauhauses bewegt — alle haben ihren Platz in dem großen Grundriß. Handwerkliche, industrielle, technologische Wege durchbrachen die Tradition der Akademien und des Werkbundes. Doch was das Antlitz der Architektur und der Zeichnung veränderte, war Kunst und nicht Technologie.

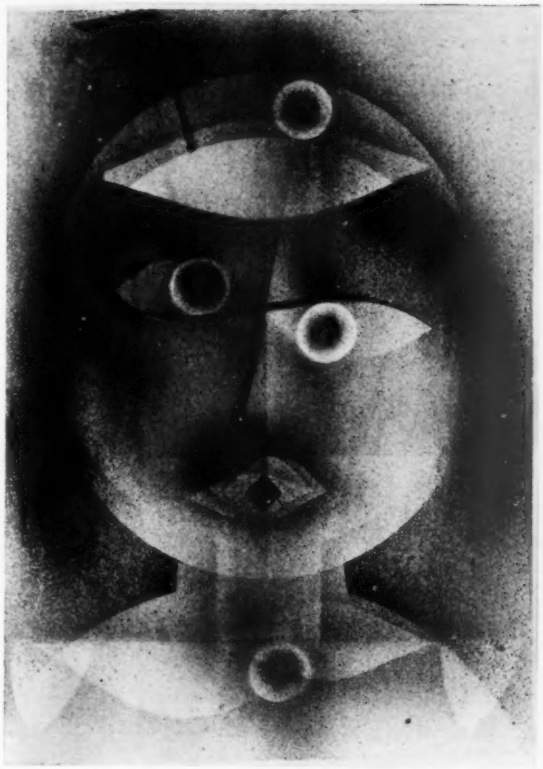
Zum zweitenmal griff die Politik brutal in die Entwicklung ein. Mit Entsetzen gewahrte die Welt, wie ein Land Medea spielte gegen seine eigene Kultur. Daher muß heute alles neu beginnen, und dieser Beginn kann nur von der Arbeit des Bauhauses ausgehen. Darin liegt die Bedeutung dieser Ausstellung.

In erster Linie heißt es: verstehen, und Kandinskys Werk ist oft mißverstanden worden, besonders von seinen Nachahmern. Diese verwirrende Wiederholung abstrakter Elemente: drei parallele Gerade, oder zwei gewellte Linien, ein Satz von Halbkreisen nebeneinander oder eine Gruppe von Tangenten — das sieht alles so berechnet aus. Aber man muß diese Kunst unter dem Winkel ihrer Ursprünge sehen, die in Ostasien (wie W. Grohmann als erster herausfand) und manchmal im Jugendstil zu suchen sind. Es ist die Tradition dessen, was wir mißverständlich „Ornament" nennen, die visuelle Zeichensprache, welche von der klassischen Tradition schrittweise abgebaut wurde, aber die des intensivsten ästhetisch psychologischen Ausdrucks fähig ist, wie Dr. Wolfgang Grözinger dargelegt hat.

Auch die Farbe Kandinskys ist verwirrend. Sie ist weder emotionelles Symbol wie bei den Expressionisten, noch Naturbeziehung wie bei den Franzosen. Vielmehr handelt es sich wie bei den Japanern um Farbenrhythmen im Kampf mit Linienrhythmen oder besser noch: um den Kontrapunkt zu diesen. In Kandinskys Linearhythmus bricht zum erstenmal seit den Impressionisten eine seit langem dekadente Barocktradition ab. Dieser Rhythmus steht in Verbindung mit allem, was wir das Unendliche nennen. Es ist der Rhythmus von Blut und Atem, Liebe und Tod, Atom und Sternsystem, Mensch und Universum. Im Rhythmus erreicht, wie mein Freund Theodor Werner sagt, die Kunst einen metaphysischen Hintergrund.

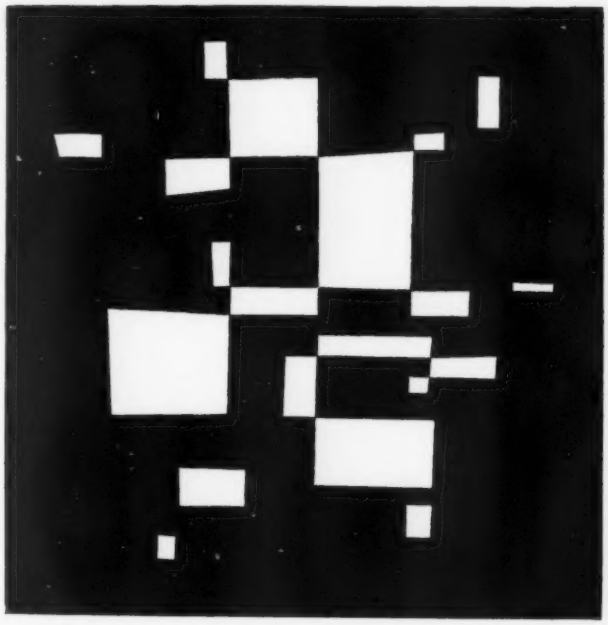
Klee bildet den vollkommenen Gegensatz zu Kandinsky. Kandinsky ist abstrakt, Klee imaginativ. „Omega 6" konzipiert die Vorstellung von Zeit und Wachsen, „Tänzerpaar" von Rhythmus und Bewegungsform, „Grundmauern von K." von Nacht und Licht. Klees Linie legt den ganzen Weg zurück von der sinnlichen Wahrnehmung, die so intensiv ist, daß man die Illusion hat, sie zu teilen, vom mikroskopischen Sehen zu vollkommener Ungegenständlichkeit, doch ganz bruchlos. Die Konzeption wächst immer aus der Arabeske. Jede seiner Kompositionen scheint zu atmen und besitzt magische Qualität. Dort wo Klees Blick tiefer eindringt in den Geist, berührt er die Wurzeln religiöser Kunst früherer Zeiten. Durch das individuelle Unbewußte erreicht er das kollektive Unbewußte. Und so begann unter seinem Einfluß das textile Handwerk im Bauhaus eine magische Qualität zu erreichen, wie sie altperuanischen Webereien eigen ist. Die Frage heute, die Frage dieser Ausstellung ist, ob die lebendige Kunst in Deutschland einen Weg finden wird, der die abgebrochene Tradition fortsetzt, die von diesen Männern begründet worden ist.

John Anthony Thwaites

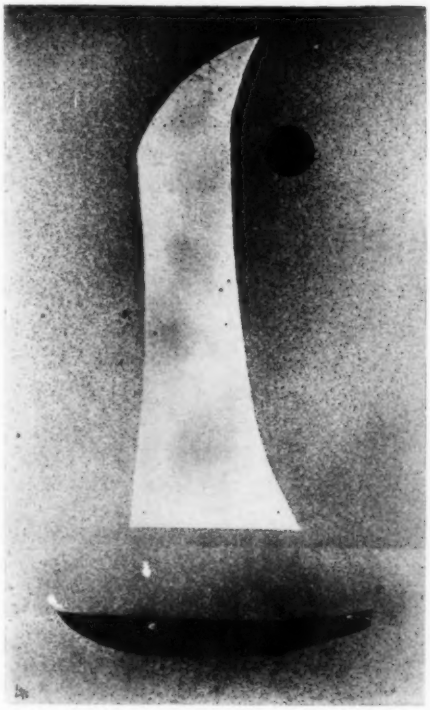


Paul Klee, Maske mit Fähnlein

Oskar Schlemmer, Zwölfergruppe im Raum



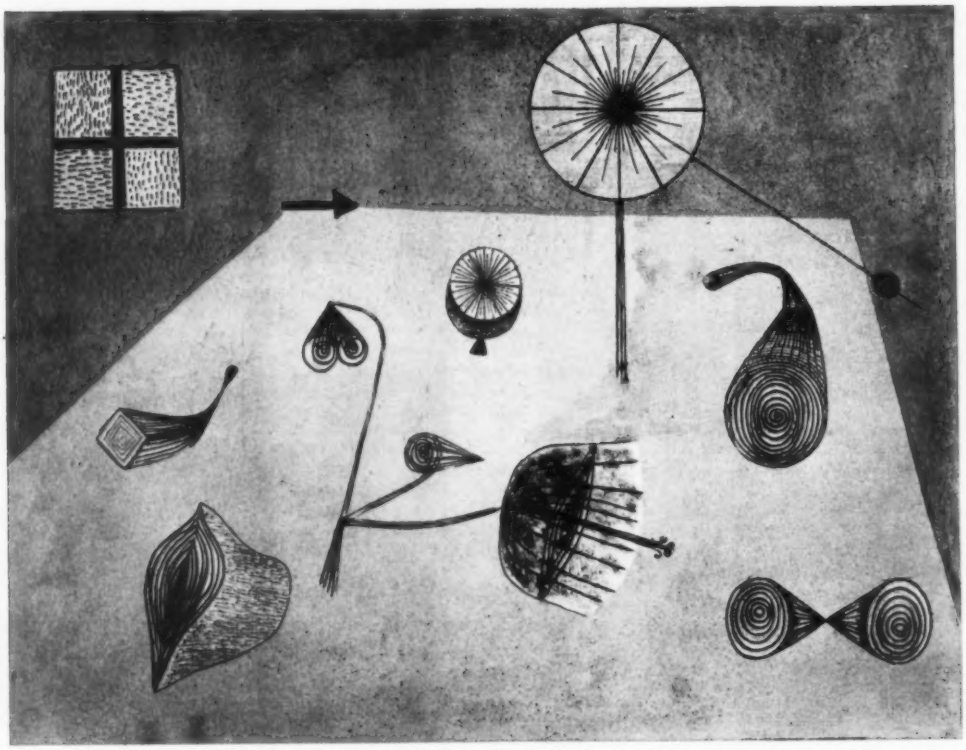
Wassili Kandinsky, Weiß auf Schwarz



Wassili Kandinsky, Segelboot

Wassili Kandinsky, Verschwimmend

LIONEL FEININGER, OBER-WEIMAR

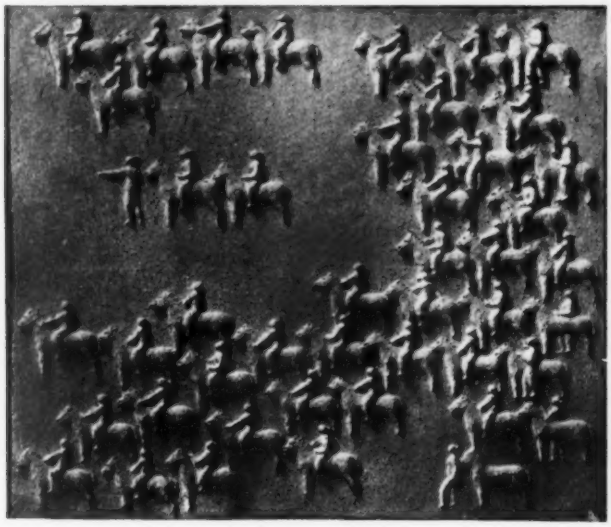


PAUL KLEE, OMEGA 6

ALFRED LÖRCHER
75 JAHRE
ALT

Der bekannte deutsche Bildhauer Prof. Alfred Lörcher feierte am 30. Juli seinen 75. Geburtstag. Sein Werk umfaßt neben zahlreichen sehr eindrucksvollen Plastiken und Flachreliefs eine Reihe von schönen Plaketten. Die hier abgebildeten Werke entstammen einer Sammelmappe, mit Aufnahmen seiner schönsten Arbeiten.

*



Taddeo di Bartolo, Weihnachtsmesse

ITALIENISCHE GOLDGRUNDBILDER

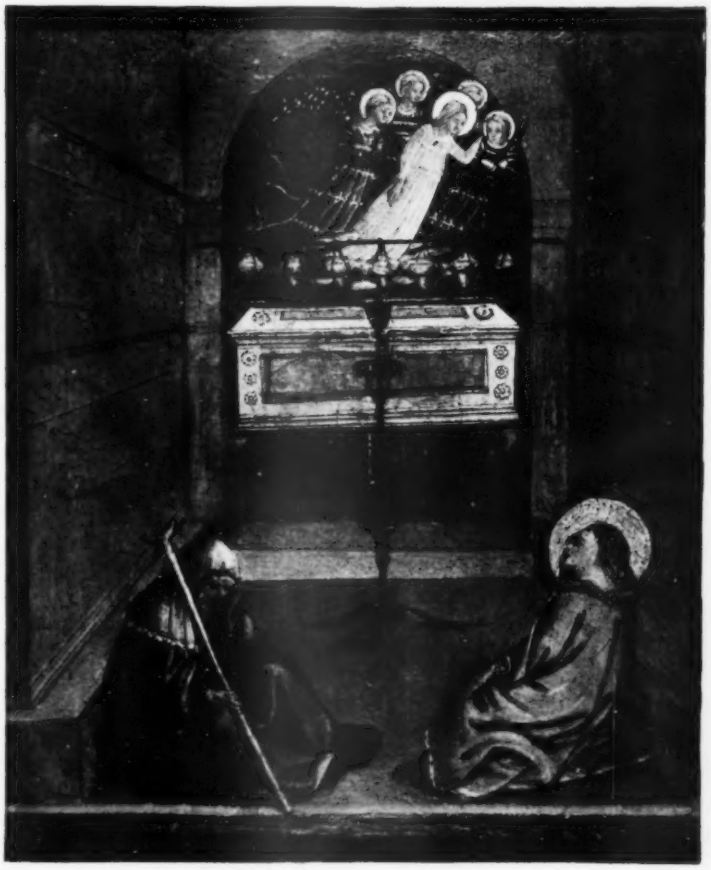
Entsprechend ihrer außerordentlichen Bedeutung wurde die erste Ausstellung des Stuttgarter Galerievereins in der Württembergischen Staatsgalerie „Frühe italienische Tafelmalerei" mit einer Feier eröffnet, die einem Staatsakt glich. Musik von Pergolesi und Gluck, vom Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger mit Meisterschaft und Hingabe gespielt, gab den Rahmen oder vielmehr den leuchtenden Goldgrund, vor dem die gewichtigen Worte der sechs Redner eine um so überzeugendere Farbigkeit gewannen. Es sprachen Kultusminister Bäuerle, Oberbürgermeister Klett, Freiherr von Preuschen als Vorsitzender des Galerievereins, Dr. Musper als Direktor der Staatsgalerie, der italienische Generalkonsul als Vertreter des Vaterlandes der gezeigten Künstler, und zuletzt Dr. Robert Ortel von der Universität Freiburg, der wissenschaftliche Berater und Bearbeiter des schönen Katalogs.

Viel früher als im übrigen Europa gab es in Italien eine bedeutende Tafelmalerei. Sie erwuchs auf einer jahrtausendalten Tradition, die mit den ersten christlichen Mosaiken begann und vor allem von der großen byzantinischen Malerei beeinflußt wurde, aber doch bereits im 12. Jahrhundert unverkennbare italienische Züge trägt Die italienische Renaissance, die seit dem 15. Jahrhundert diese mittelalterliche Tradition bewußt verleugnete, hat die frühen Meister lange in den Schatten gestellt, und erst unsere Zeit, die sich auf allen Gebieten zu den Ursprüngen hingezogen fühlt, wurde ihrer einzigartigen Aussagekraft wieder gerecht. Nichts kann der äußeren Wirklichkeit unserer Tage ferner sein als diese Kunst, die vor allem auf dem Glauben an einen göttlichen Sinn des menschlichen Daseins beruht, — nichts aber kann unserer tiefsten Sehnsucht mehr entsprechen. Noch in dem kleinsten Hausaltärchen ist die monumentale Größe der gleichzeitigen Wandmalerei spürbar, Farbe und Linie vereinigen sich zu „magischen Akkorden", die den Bestrebungen unserer modernsten Künstler nahezustehen scheinen. Aber das Maß und die Würde des Menschenbildes, das damals alleiniges Thema war, sind noch lebendiges Erbe der Antike in einer christlichen Umformung, bei der die franziskanische Mystik ein entscheidendes Wort mitgesprochen hat. Es handelt sich nicht etwa nur um Miniaturausgaben der Monumentalkunst jener Zeit, vielmehr werden

im kleinen Rahmen die Farben in ihrer geschmeidehaften Kostbarkeit erst recht zu einem „Fest für das Auge", — Zinnober vor Goldfolie, Lapislazuliblau und Chromoxydgrün neben zartem Inkarnat. Und nicht nur der Verehrer strenger Formen kommt auf seine Rechnung, auch der Laie, der den Inhalt sucht, wird durch manche frisch naive Legendenerzählung entzückt, wie z. B. die Franziskusgeschichten des Sienesen Taddeo di Bartolo und die Taten der hl. Nikolaus und Julia von dem Florentiner Giottoschüler Agnolo Gaddi. Das früheste und kostbarste Bild ist die aristokratische Madonna des Duccio di Buoninsegna, des Hauptmeisters der Schule von Siena. Ein Vergleich mit dem nur wenig später gemalten, dem Giotto zugeschriebenen Bilde „Christus in der Vorhölle", das bezeichnend ist für die derbere Drastik der florentinischen Maler, fixiert bereits die beiden Hauptpole, um die sich die Vielfalt der stilistischen Charaktere ordnet. Wie verschieden auch beim gleichen Thema Auffassung und Ausdruck sein können, läßt sich z. B. an drei Madonnen vom Ende des 14. Jahrhunderts ermessen: tiefe Melancholie bei dem Sienesen Andrea di Bartolo, muntere Weltfrömmigkeit bei dem Florentiner Bernardo Daddi, sinnlich gerundete Fülle bei dem Venezianer Antonio Veneziano.

Die italienische Goldgrundmalerei mittelalterlichen Charakters behauptet sich weit bis in die Frührenaissance hinein, bei einem Fra Angelico erreicht sie ihre letzte Ausprägung. Der neue Realismus einer profanen Lebensnähe, die den alten sakralen Stil verdrängte, ist auf der Stuttgarter Ausstellung mit Bildern aus der Werkstatt des Fra Filippo Lippi, des Botticelli und des Boltraffio vertreten. Den Kern der Ausstellung aber bilden etwa zwanzig Bilder des 14. Jahrhunderts (Trecento), die das Kunstmuseum der Stadt Bern zur Verfügung stellte, ergänzt durch zahlreiche Werke aus deutschen Galerien (München, Köln, Göttingen, Hannover) und aus Privatsammlungen. Durch die gemeinsame hingebungsvolle Arbeit aller Beteiligten kann sich nun die württembergische Hauptstadt einer Ausstellung erfreuen, die weit über Deutschland hinaus Beachtung finden wird.

Kurt Leonhard



FRA ANGELICO (SCHULE), LEGENDENSCENE

WILLI BAUMEISTER, ZEICHNUNGEN ZUM „TEMPEST"

Im Jahre 1943 war Willi Baumeister, wie er selber mitteilt, „Umstände halber genötigt, vom bildermalen abzusehen". Es entstanden die Illustrationsfolgen zu Gilgamesch, Saul und Esther (nach der Bibel) und als letzte Reihe die 29 Zeichnungen zu Shakespeares „The Tempest". Der Verlag Gert Hatje hat diese einer großformatigen bibliophilen Ausgabe des englischen Originals, die im Winter 1946/47 gedruckt worden ist, eingefügt — technisch hervorragende Lichtdrucke, die auf besonderem Karton in der Nachbarschaft der jeweils gemeinten Textstelle eingeklebt worden sind.

Baumeister gilt als Vertreter der „abstrakten" (nicht objektiven) Richtung in der Malerei, der man augenblicklich die sogenannten Surrealisten wie ein feindliches Lager gegenüberzustellen pflegt. Hier tritt er als Illustrator auf, als einer, der einen sprachlichen Text an gewissen Stellen ins Anschauliche übersetzt — was dem Wesen der Abstraktion zu widersprechen scheint und uns schon darum an der Brauchbarkeit jener Unterscheidung zweifeln läßt.

Allerdings handelt es sich wohl um die seltsamsten Illustrationen, die die Kunstgeschichte kennt. Erstens, weil der Zeichner obgleich er in diesem Fall offenbar überall etwas Gegenständliches gemeint hat, sich dabei fremdartiger graphischer Umschreibungen bedient: symbolisch formelhafter, sonderbar urtümlicher Varianten der Sichtbarkeit, die an das Normal-Sichtbare nur noch „von weitem" erinnern. Zweitens weil diese Umschreibungen aus einer barbarischen, altertümlichen Tiefenschicht des Bewußtseins stammen, zu welcher des Künstlers Geist hinabgestiegen und in welcher er sich mit gewissen Kunstweisen des Neolithikums — den spätesten, in ihrem Übergang zur Abstraktion der Bronzezeit — begegnet ist (wohl der weiteste „Rückgriff", den die Kunst bisher in ihrer Auseinandersetzung mit dem Vorklassischen gewagt hat... Fraglos besteht zwischen dem Renaissance-Bewußtsein des „Sturm"-Dichters und der vorarchaischen Stufe, zu der Baumeister in freier Weise regredierte, ein ungeheurer Abstand, der diese Verbildlichungen auf den ersten Blick in eine unerträgliche Spannung zu ihrem Text zu bringen scheint. Weiter hat der Künstler nur in wenigen Fällen das Geschehen, die Handlung des Schauspiels selbst (etwa bestimmte Personenauftritte) verbildlicht; viel öfter hat er sich an gewisse „Bilder", Metaphern der Sprache gehalten, über die man sonst leicht hinwegliest, oder an Einzelheiten der Rede, welche mit den Hauptgeschehen kaum zu tun haben, sondern nur als Gleichnisse, Assoziationen, Erinnerungen der Sprechenden vorüberziehen. Endlich wird dem Betrachter nicht entgehen, daß der illustrierende Zeichner den Gestalten des Shakespearischen Mysteriensplels, soweit er sie überhaupt persönlich beschwört, nicht selten mit einer gewissen Respektlosigkeit, drastischen Ironie gegenübersteht, die von der Haltung des Dichters abweicht.

Alles das könnte einen flüchtigen Betrachter abstrus anmuten; in Wahrheit ist es sinnvoll. Die an die bekannten Felsritzungen gemahnenden Anklänge der Zeichnung beschwören eine Welt, die zwar nichts mit Shakespeares Zeitalter und der diesem nahestehenden Personen seiner Dichtung zu tun hat, wohl aber mit der mythischen Rückständigkeit von Prosperos Zauberinsel, mit der Wesensart primitiver Dämonen vom Schlage der Setebos und Sykorax, dumpfer Halb- und Vormenschen wie Caliban, auch mit Ariels Natur — alles freilich nicht in dem poetisch-romantischen Sinne, wie er wenigstens die Oberfläche der dichterischen Erscheinung bildet, sondern so, wie wir mit unserer tiefenpsychologischen, ethnologischen, prähistorischen Erfahrung das Frühzeitliche sehen müssen. So besteht also doch eine gewisse Angemessenheit, vielleicht aus einem neuartigen Verstehen von Shakespeares untergründiger, nicht zeitgebundener und bewußter Intention. Von hier aus rechtfertigt sich auch die gewissermaßen bilderschriftliche, hieroglyphische Erfassung des Textes durch den begleitenden Zeichner; sie gehört der gleichen Stufe an, sie paßt — wie wir jetzt einsehen — zum „Stil". Nicht anders steht es mit jener Bevorzugung der dämonischen Nachtseiten unserer Dichtung gegenüber der ideal humanen Sphäre um Prospero und erst recht um die edle Menschlichkeit eines Ferdinand, einer Miranda. Daß am Ende diese einseitige Einstellung nicht ohne das Distanzierende eines gewissen Humors geschieht, gehört zur Subjektivität des Künstlers, zu den Vorzügen seiner Freiheit.

G. F. Hartlaub

CHARLOTTE BEREND-CORINTH: MEIN LEBEN MIT LOVIS CORINTH

STROM-VERLAG, HAMBURG-BERGEDORF 1948

Max Liebermann nannte sie ein Aas; sie wußte das und nahm es ihm weiter nicht übel. Denn „Aas" — aus dem Munde eines Berliners — war nicht unbedingt ein Schimpfwort, es konnte Bewunderung, ja Respekt bedeuten, je nach dem Ton. Charlotte Berend war eine jener intelligenten Jüdinnen, wie sie seit Rahel Varnhagens Zeiten kaum anderswo als in der ganz besonderen Berliner Atmosphäre anzutreffen waren — dazu von einer blühenden Schönheit, einer hinreißenden Vitalität, die uns aus den zahllosen Porträts vertraut ist, welche Lovis Corinth von ihr gemacht hat . . . Bilder der Lebenslust, der strahlenden unbekümmerten Freude gemalte Hymnen an die Geliebte, an das Weib.

Denn das Weib schlechtweg, das war damals das große Thema. Unter den Dichtern war es Richard Dehmel, der es besonders laut sang; unter den Malern hat etwa Max Klinger diese hymnische, fast wütende Verehrung des Weibes zelebriert — aus frou-frou und Korsett löste sich der helle Schrei des Eros. Der berserkerhafte Barbar aus Tapiau, dem gottverlassenen Nest tief hinten in Ostpreußen, fiel mit seinem gewaltigen Baß in diesen Chor ein . . . keiner glaubte diesem Kerl das Symbol des sauber präparierten Skeletts auf dem großen frühen Selbstbildnis vor dem Atelierfenster: gladius dei super terram . . . es war noch nicht so weit. Das Bier tropfte aus dem Seehundsbart, und der trunkene Geist labte sich am Fleische. Gegen 1901 kam er in Berlin angetorkelt und richtete, vom getreuen Leistikow beraten, in der Klopstockstraße mit dem Erlös der ersten großen Bilderverkäufe eine Malerschule ein. In diese Schule trat blutjung und blühend, noch schüchtern, aber bald zuversichtlicher das „Aas" ein. Und sie eroberte sich ihren Barbaren.

Was Charlotte Berend dem Maler, den sie nach einigen Jahren heiratete, bedeutet hat, erfuhr ein weiterer Kreis aus der Selbstbiographie, die 1925, schon bald nach Corinths Tode, erschien. Da steht es auf den letzten Blättern, scheu und fast nur nebenher. Die Gefährtin ist inzwischen 69 Jahre alt geworden fern in Kalifornien, und von dort her kommt nun das neue Erinnerungsbuch zu uns, die schöne Ergänzung, Vertiefung, Beseelung jener chaotischen, ungelenken, groben, oft genug in schlimm verfälschenden Stimmungen niedergeschriebenen Sätze der Selbstbiographie.

Ich fürchte, daß sogar der Herausgeber Emil Ludwig diesem „Verfälschenden" der Corinthschen Selbstbiographie zum Opfer gefallen ist, wenn er von Corinths „Nihilismus" spricht. Corinths Zunge war schwer. Selbstbildnisse konnte er nur malen, nicht schreiben. Sind diese gemalten Selbstbildnisse etwa nihilistisch? Auch war er eine so ungewöhnliche Figur, daß ich mich weigere, Emil Ludwigs Behauptung, er sei „ein deutscher Maler" gewesen, „wie er im Buche steht", anzuerkennen, um so weniger, als da auch noch das berühmte „Faustische" aufs Tapet gebracht wird. Das Bestreben, „klarer zu sehen, wahrer zu malen" ist nichts typisch Deutsches, das steckt in Cézanne und Gauguin so gut wie in Corinth. Doch dies nebenbei. Es wiegt das Verdienst, dies Buch ermöglicht zu haben nicht auf.

Wunderbar sind die Berichte über Corinth an der Arbeit, etwa der vom 6. August 1927: wie Lovis schweigend, rauchend, im Urfelder Zimmer sitzt und an ein Bild denkt, ein Aquarell, wie er sich von seiner Charlotte einen Bogen Aquarellpapier auf der Pappe feststecken läßt und das leere Papier anstarrt, wie er am nächsten Tag das Wetter beobachtet, dann plötzlich, als die richtige Beleuchtung kommt, nervös und ungenießbar wird, wie er dann malt:

„Er nimmt den Pinsel dick voll Wasser, taucht tief ins Kobaltblau und fegt über das weiße Papier. Dann mischt er schwimmend voller Wasser die braunroten Farben und der Pinsel fliegt hin und her. Ein tiefes Schwarz wird eingesetzt. Es sieht so aus, als könne aus dem Getriefe niemals etwas Klares herauskommen. Corinth malt viele Stunden an einem Aquarell, oft länger als am Ölgemälde, er arbeitet mit äußerster Anstrengung, dieser eigentümlichen Technik Herr zu werden. Und er malt ja eigentlich nicht nur ab, was da vor ihm ist, er malt mit diesem Tuschpinsel die ganze Atmosphäre, alles, wie es über ihm, neben ihm, hinter ihm ist, die Luft dieses Vormittags, die Sonne dieses Vormittags . . ."

Wie er nach Stunden ins Haus zurückkehrt, völlig erschöpft, unglücklich, unzufrieden, bis das Bild langsam Gnade findet vor seinen Augen. Die Angst vor der weißen Fläche! Die Wut der Arbeit! Die Besessenheit! Dieser künstlerische horror vacui! Man kennt die Zeilen aus Baudelaires Aufsatz über Constantin Guys: „es ist die Angst, nicht schnell genug voran zu kommen, das Phantom entrinnen lassen zu müssen, bevor die Synthese geglückt ist; es ist die schreckliche Angst, die alle großen Künstler befällt und welche ihnen den heißen Wunsch eingibt, sich aller Ausdrucksmittel zu bemächtigen, damit die Befehle des Geistes niemals durch das Zögern der Hand verändert werden mögen, damit endlich der Vortrag der ideale Vortrag so unbewußt, so glatt wird, wie es die Verdauung für das Hirn eines gesunden Menschen nach der Mahlzeit ist . . ."

Vielleicht auch hat man schon den Film über Henri Matisse gesehen und erinnert sich der Zeitlupenaufnahme, wie sich die alte Hand mit dem Kohlestift über das Papier schiebt und unendlich langsam den Kontur eines Gesichtes zeichnet, wie dann die Hand sucht, kreist, zittert, absetzt, wie ein Schmetterling immer wieder dieselbe Stelle anfliegt, bis sie endlich, endlich den Punkt gefunden hat, den einzig richtigen, an dem es einzusetzen gilt. Wieviel zitternde Qual und Unruhe liegt in diesen winzig vibrierenden Bewegungen und wieviel Triumph in der langsamen Vollendung des Werkes!

Charlotte Berend-Corinth war selber Malerin. Sie wußte deshalb genau, wie es dem Maler vor seinem Werke zumute sein mußte. Sie hat mit wunderbarem Instinkt die schwersten Hemmungen beiseite geräumt, und Corinth war ihr dankbar dafür. Die scheuen Worte in seinem Erinnerungsbuch lassen keine Mißdeutung jener anderen oft zitierten hypochondrischen Bemerkung im gleichen Buche zu: „Ich habe niemanden wirklich geliebt". Natürlich hat er seine Frau geliebt: vielleicht aber wußte er nicht, ob dies nun wirkliche Liebe sei. Vielleicht meinte er, wirkliche Liebe müsse viel größer, viel wunderbarer, viel himmlischer sein, als unsere schwerfällige, grobe, irdische Liebe. Und dennoch erzählt die einsame Frau, die er zurückließ, so viele Züge unendlicher Zartheit, Güte, tiefer Empfindung und Rücksicht, daß selbst die Düsternis seiner Schwermut, selbst der rasende Schrei: „Ich war unglücklich, immer, immer, immer, zu jeder Zeit meines Lebens, auch bei dir — überall", den er nach dem bösen ersten Schlaganfall ausstieß daß selbst dieser Schrei davor zur Episode wird.

Von ihren eigenen Arbeiten berichtet Charlotte Berend-Corinth nur wenig. Das liegt in der Natur der Aufzeichnungen, die in erster Linie um die Gestalt Lovis Corinths kreisen — oft genug sind sie nichts anderes als rührende Zwiegespräche mit dem Toten. Ihrem Temperament lag das Reflektorische nicht, wie wir es aus den Aufzeichnungen Delacroixs oder Feuerbachs kennen. Nach Corinths Tode hat sie in ihrer eigenen Malerei Ruhe und Trost gefunden. Ihre Bilder wurden schon 1906 gezeigt, und schon damals durfte man die 26jährige zu den Künstlerinnen zählen, von denen etwas zu erwarten war. Die Nähe des bedeutenden Mannes hat ihr die Unbefangenheit in der eigenen Arbeit niemals genommen. Zwar ist ihre Manier Corinths Manier aus den mittleren Jahren — aber ohne schwärmerische Nachahmung. Ein Bildnis wie etwa das von Pölzig, im März 1926 kurz nach Corinths Tode gemalt, verrät gewiß

die Corinthschule in den grauen oder schwärzlichen, stark mit Weiß durchsetzten Farbflocken — die Auffassung jedoch ist durchaus selbständig, kräftig und unbekümmert. Corinth hat gewußt, daß sie als Künstlerin auf eigenen Füßen zu stehen vermochte. Er hat sie die Disziplin der Arbeit gelehrt — man lese nur die entzückende Szene mit dem „Apfelsinen"-Stilleben — und nie versucht, von sich aus ihren Stil umzubiegen in den seinigen. Charlotte hat weiter gemalt, auch als sie allein war und so schwer an den Erinnerungen zu tragen hatte. 1920 machte sie eine Sonderausstellung bei Niederdorf — und hatte Erfolg.

Übrigens bekommt ihr Buch einen ganz besonderen Charme durch ihr Erzählertalent. Ihre Porträts „sitzen": „... als ich ins Atelier kam, stand da ein recht befremdlich aussehender Mann. Ein frischer, etwas geröteter Kopf, ein enormer Hals ragte mit einem Stück der Brust aus dem halboffenen Flanellhemd ..." „... Er lachte aus seinen blauen Augen, die dann ganz hell wurden, die großen kräftigen Zähne kamen zum Vorschein, alles sah aus wie ein Glitzern und Sprühen in dem sonst meist so ernsten Gesicht ..." „... als ich nun einst so nachts nach Hause gekommen war, blickte ich zu dir hinüber" (sie spricht mit ihrem Toten, als schriebe sie ihm Briefe der Liebe in die Ewigkeit) „wie ein liebendes Mädchen einen Gute-Nacht-Gruß zum Liebenden schickt — da sehe ich dich mit einem Lichtstümpfchen in der Hand vor deiner Malerleinwand stehen und bald von ganz nah es an die Leinwand halten um ganz von nah die Malerei zu begutachten, dann, zurücktretend, mit der anderen Hand das Licht vom Gesicht abblendend, um das Bild zu erkennen. Da stieg in meinem Herzen ein Gefühl hoch bei dem Anblick dieses einsamen Mannes, der nach all den Zärtlichkeiten nicht schlafen gehen mag, ehe nicht das Werk von heute und das Werk von morgen wieder zum Rechte kommt ..." Das ist der geliebte Mann wie in blitzenden Spiegelchen eingefangen.

Den humorigen Sinn teilt sie mit ihrer Schwester Alice (man erinnere sich: „Babette Bomberling" usw.): sie gibt uns prächtige Proben davon, etwa die drollige Geschichte, die sie einem frühen Bewerber aufbindet (daß sie nämlich ein gefundenes Zigeunerkind sei), oder die Geschichte vom Nasendoktor und Frigges Besuch, oder die Fliegenfängerei bei dem Abendessen mit dem armen Leistikow. Und sie ist eine kluge warmherzige Frau — wie hat sie doch so oft Corinths Schwarzgalligkeit vertreiben können, etwa in dem meisterhaften Zwiegespräch über seine „schlechte" Malerei. Das ist alles völlig ungeschminkt und wahr und in ihrer Wahrhaftigkeit macht sie vor sich selber nicht halt. Ihre Erlebnisse mit dem dämonischen Hodler — auch einer der Eros-Besessenen, anbetend und fordernd vor dem Weibe —, die sie rasch und beinahe atemlos erzählt, fast als säße ihr immer noch der süße, wilde Schrecken im Blut — das wird man so schnell nicht vergessen können.

So ist denn ein ungewöhnliches Künstlerbuch entstanden, ein Doppelporträt, oft mit feuchtem Auge aufgezeichnet, von Trauer um den Verstorbenen durchweht und von der tiefen Freude, Gefährtin eines solchen Mannes gewesen zu sein. *Johann Jakob Häßlin*

DAS KASSELER MUSEUM NEU ERÖFFNET

Das Gebäude der Kasseler Gemäldegalerie ist durch die Kriegsereignisse unbrauchbar geworden, das Landgrafenmuseum, das letzte Heim der bedeutenden Antikensammlung, nahezu völlig zerstört, und die Räume des Landesmuseums, für die heimatkundlichen und vorgeschichtlichen Sammlungen erbaut, waren in der Kriegs- und Nachkriegszeit weitgehend ihrer Bestimmung entfremdet worden. Nach langwierigem Bemühen ist es nunmehr gelungen, alles Kunstfremde daraus zu entfernen — als Gast hat nur die „Hessische Sezession" vorläufig noch einige Ausstellungssäle inne — und wieder eine geschlossene Schau des wesentlichsten Kunstbesitzes des Museums zu eröffnen.

Als erstes war, vor Jahresfrist bereits, der uns gebliebene Schatz an klassischen Antiken — jetzt, angesichts des in Berlin und Dresden uns entrissenen, nach Münchens Sammlung der bedeutendste in Deutschland — gesichtet und der Öffentlichkeit dann wieder frei gegeben worden. Man feierte beglücktes Wiedersehen mit dem „Kasseler Apoll", für den das Urbild einst in Attika entstand, als dort die Kunst der Griechen den entscheidenden Weg ihn zur Klassik fand: Der noch archaisch fast gebundene Körper, der einen Kopf voll lebhaft-tiefen Ausdrucks trägt, ist Sinnbild für die Zeit. Man freut sich wieder seines anmutigen Gegenstückes: eines von der Gewänder edlem Spiel umflossenen Torsos der Athena, der römischen Kopie wohl nach des Phidias berühmt gewesenem lemnischen Götterbild. Herrliche Griechenköpfe und markante Bildnisse von Römern und von Römerinnen sind jetzt in der Halle des Museums aufgestellt, wo zwischen ihnen reizvolle Originale griechischer Vasen und römischer Kleinkunst die Vitrinen füllen. Es folgte bald auch eine Neuordnung des Prähistorischen sowie der Denkmalreste aus der Frühgeschichte. In die Gesamtschau sind nun diese wie auch die Antiken eingeordnet. Ihr Hauptgewicht jedoch und vornehmstes Verdienst der Leitung des Museums liegt darin, daß es gelungen ist, die sorgfältig geborgenen Bestände der Gemäldegalerie, die man in Einzelschauen schon zum Teil gezeigt hat, zu einer Dauerausstellung nun endlich wieder zu vereinigen. Gründet sich doch auf sie, und auf die reiche Zahl kostbarer alter Niederländer im besonderen, Kassels Berühmtheit als Museumsstadt, die es nach dem Verluste seiner baulichen Schönheit sich erhalten hat. Es gibt uns dies Ereignis somit Grund genug, uns jener Kostbarkeiten in einem kurzen Überblicke zu erinnern.

Die Kasseler Galerie ist wesentlich als Spiegelbild für die barocke Kunst. Was unter den Gemälden älter ist, besteht dagegen weder nach der Zahl noch nach dem Wert der Stücke — mag sich darunter auch die Elspet Tucherin von Dürer als schönes Denkmal deutschen Frauentums befinden, oder vom liebenswertesten von seinen Zeitgenossen, dem Maler-Dichter deutscher Landschaft, Albrecht Altdorfer, eine mit stärkstem Temperament geladene Schilderung des Dramas auf dem Hügel Golgatha! Schon von der Art des typischen Vertreters deutscher Renaissance, von Lukas Cranach, erhält man von den kleinen Bildern in der Galerie nur eine schwache Vorstellung — von dem, was jene Zeit jenseits der Alpen schuf, gar ganz zu schweigen. Jedoch gleich mit zwei Meisterwerken ihrer Schöpfer, des Lehrers und des Schülers, tritt dann die frühbarocke Kunst der Niederlande uns entgegen, zwei Stücken, die bereits dem ältesten Besitz der Sammlung zugehören.

Das viel besprochene Familienbild des Jan van Scorel, vielleicht Porträts des Malers selbst mit Frau und Kindern, gibt heitere Zustandsschilderung und Vertraulichkeit in gleich vollkommenem Grade, wie Antonis Mor des jugendlichen Wilhelm von Oranien höfisch-ernstes Wesen in fast asketisch strenger Seelenmalerei vor unsere Augen stellt. Sein Gegenstück, ein Männerbildnis von der Hand des Italieners Tintoretto, in vielem Äußerlichen jenem düstren Bild verwandt, führt uns bereits hinüber zu dem Hochbarock und damit zu den Hauptwerken in der Kasseler Galerie.

Rubens, der große Flame, zeitlich und nach Gewicht der erste in der Reihe, zeigt sich nicht anders als ihn jeder kennt: Gleich lebenswahr und lebensprühend im Porträt wie in den Schilderungen aus der alten Götterwelt, in Allegorien wie in religiösen Andachtsbildern; stets bleibt er der geniale Herrscher über Form und Farbe, ein unfehlbarer Regisseur des Bildraums wie des Ausdrucksspiels mensch-

licher Leidenschaft. Wie immer stellt sich auch sein Stammes- und Zeitgenosse Joedaens dar: großformig, blutvoll wie sein „Bohnenkönig"! Ganz anders zeigt sich uns Antonius van Dyck, ganz anders auch als wie wir ihn sonst kennen; oft höfisch glänzend, elegant und voll von einem etwas kühlen Pathos. Von all dem hält er sich in seinem Kasseler Hauptwerk fern: Das Doppelbildnis seines Malerfreundes Snyders und seiner Ehefrau ergreift durch seine schlichte Würde, den feinen Ausdruck einer edlen Seelenhaltung. Zwar nicht von einer unbekannten Seite her, jedoch in der Vollendung seines Könnens, begegnen wir Frans Hals — dem Holländer, als seinem Gegenspieler in der malerischen Technik und im Temperament. Als genialer Virtuose des Pinsels ist er uns bekannt, unübertroffen in dem im echten Sinn impressionistischen Vortrag, mit dem der Augenblick erfaßt ist und zu gleicher Zeit das menschlich Allgemeine. Jedoch das jüngste seiner Werke, der in der ganzen Welt berühmte Schlapphutträger, zeigt uns bei fast asketischer Beschränkung in den Farben das wahrhaft Sprühende in seinem künstlerischen Geist auf allerhöchster Stufe. Vor diesem Werke wagt man an die achtzig Lebensjahre seines Schöpfers nicht zu glauben!

Hals starb, wenngleich um fünfundzwanzig Jahre älter, im gleichen Jahr mit Rembrandt. Vom Bilde des Großen nun mag man mit Fug behaupten, daß es unvollkommen sei, wenn man die Kasseler Galerie nicht kennt. Mit wieviel Herrlichkeiten aus den Händen jener Älteren sie auch gefüllt sein mag — auch ohne ihre Rembrandts schon genösse sie Weltruf und höchstes Ansehn! — die Krönung ihrer Sammlung und das vornehmste Ziel ihrer Besucher bleibt doch die kostbare Reihe seiner Bilder. Wir finden hier den Amsterdamer Meister in seiner ganzen Mannigfaltigkeit und Größe: als Maler biblischer Historienbilder, dem vorher nicht Erreichtes hundertfach gelang, sowie als Landschafter von Rang. Sein großes Kasseler Werk, die Mühle, hat man erst letzthin von der braunen Firnisschicht befreit, so daß wir Heutigen es wieder sehen, wie der Meister selbst es sah. Er zeigt sich weiter als Beherrscher einer Technik, wie auf dem Bilde seiner Saskia, wo er in einer nie zuvor erreichten farblichen Delikatesse das Stoffliche fast wie mit Händen greifbar macht. Von dem Erhabensten jedoch, das seine Hände und sein Geist erschufen, von Darstellungen nun des Menschen selbst in seinem tiefsten Wesen, besitzt die Kasseler Sammlung eines der erschütterndsten, das fast „modern" erfaßte Bildnis seines alten Vaters. Allein durch seine Bildnisse ist Rembrandts königlicher Sitz im Kreis der großen Künstler schon gesichert — auch ungeachtet seiner genialen Neuschöpfung, mit der die Auffassung und die Kunst des malerischen Sehns gewandelt wurden!

Was von den Malern, die mit ihm zu seiner Zeit geschafft, in Kassels Galerie zu finden ist, kann insofern bestehen, als die Maler vielfach auf einem eng umrissenen Gebiete Spezialisten waren, auf dem sie es zu einer Meisterschaft zu bringen wußten. So schenkte uns Paul Potter prächtige Weidebilder, wo ihm das Fell der Rinder als ein Instrument für seine Lichtersinfonien dient, die van de Veldes ihre Strandlandschaften, voll des silbrigen Schimmerns in der Meeresluft, und Wouverman die mit der feinsten Kennerschaft entworfenen Pferde- und Reiterbilder. Snyders, Van Dycks Modell, verdanken wir Stilleben von höchst delikater Farbenwahl, Terbrugghen seine packenden Musikanten und Ruisdael, dem Romantiker, die großartigsten Landschaften aus der hohen Zeit der Holländer.

Von Schilderern des bürgerlichen Lebens, wie Terborch und Netscher, die sich am Schillern eleganten Seidenstoffs berauschen. und dem um einiges behäbigeren Metsu zeigt Kassel zwar nur kleinere, jedoch sie durchaus kennzeichnende Bilder. Und von den Bauernmalern ihrer Zeit ist wiederum Beachtliches zu sehen: So das berühmte Bohnenfest von Steen, eines der schönsten Stücke von Ostade und von Tenniers das erste seiner Werke, die er als jung geprüfter Meister in Antwerpen schuf, und auch von Brouwers Bildern sehen wir eines seiner frühsten. Erwähnen wir von Deutschen noch den Porträtisten Graff und den Jan Lys mit seinem Morraspiel, von Spaniern Ribera, Piazetta, von den Italienern und von den großen Malern Englands Gainsboroughs, so haben wir wohl keinen wesentlichen Maler der Barockzeit übergangen, dem Kassel Ruhm und Reichtum seiner Galerie zu verdanken hat.

Von Jüngeren ist den Gliedern der Familie Tischbein als den bedeutendsten Vertretern einer Kasseler Schule ein mit besonderer Sorgfalt — auch mit Kleinkunst und mit Miniaturen aus der Zeit — voll ausgestattetes Gemach gewidmet, ein kleineres der Kunst am Hof Jerômes, des Königs von Westfalen. Erfreulich sind hier nur — ein Riesen-Reiterbild Napoleons von Gros mit eingeschlossen — zwei Marmorbüsten: Die von Jerômes Gattin Katharina von Danneckers Meisterhand, die andere, der kleine Herzog von Reichstadt, von der des Italieners Bartoloni. An dieser Stelle sei als Nachtrag noch erwähnt ein Bronzeguß des „Idolino", der 1680 in Florenz entstanden und als einziger aus jener Zeit erhalten ist.

Pr. Ganssauge

Versteigerung der Goldschmidt-Rothschildschen Sammlung

Eines der beachteten Ereignisse in der amerikanischen Kunstwelt war in den letzten Wochen die Versteigerung eines Teiles der Sammlung des verstorbenen Barons Max v. Goldschmidt-Rothschild. In einer Vereinbarung mit den Erben hatte sich die Stadt Frankfurt a.M. unlängst bereitgefunden, die seiner Zeit von ihr, zusammen mit dem Frankfurter Besitz erworbenen Kunstwerke der Familie im Rahmen des Wiedergutmachungsverfahrens und in Verrechnung zwischem effektivem und gezahltem Wert zurückzuerstatten. Die Kinder und Erben den seiner Zeit noch in Frankfurt verstorbenen Barons Max v. Goldschmidt-Rothschild ließen die Sammlung dann nach New York bringen, wo ein bedeutender Teil nun in der Parke-Bernet-Galerie in zwei Sitzungen von je zwei Tagen versteigert wurde.

Der Gesamterlös erreichte 174 385 Dollar. Außer bei einigen besonderen Liebhaberstücken, so Glaeser aus dem 16. Jahrhundert, waren die erzielten Preise verhältnismäßig niedrig. Der amerikanische Markt ist für Antiquitäten zwar immer noch aufnahmefähig; man ist aber auch dort sehr preisbewußt geworden. Dies um so mehr, als der Mangel an gutem Material, der in den Kriegsjahren die Preise stärkte, ganz abgesehen von dem Drang Sachwerte zu erwerben, inzwischen einem ausreichendem Angebot Platz machte. Weiter haben die Steuerlasten und die Normalisierung der wirtschaftlichen Lage manchen Sammler die Möglichkeit genommen, größere Summen in Antiquitäten zu investieren. Doch ist das Interesse für Kunstwerke alter und neuer Meister in den Vereinigten Staaten weiter sehr groß.

Auf der Goldschmidt-Rothschildschen Auktion, einem gesellschaftlichen Treffen vieler Sehleute und weniger Käufer, wurden vor allem antike Möbel, Medaillons, Bibelots, Gläser, antikes Besteck und Porzellan versteigert. Eine Miniature von John Smart wurde mit 775 Dollar zugeschlagen. Den gleichen Preis erreichte eine Miniature von Isabey (spätes 18. Jahrhundert). Zwei Louis XV. Schnupfdosen (1770 und 1768) erreichten 1200 und 1000 Dollar, eine Louis XVI. Dose (1778) brachte 2350 Dollar. Für das Porträt einer jungen Patrizierin, Werk eines unbekannten süddeutschen Malers des 16. Jahrhunderts wurden 1850 Dollar bezahlt. Eine Meißener Porzellan-Statuette von J. J. Kändler (1735) erreichte 1300 Dollar. Die Möbel stammten vor allem aus dem 18. Jahrhundert. Eine Louis XV. Kommode von Pierre Antoine Foullet brachte 2400 Dollar. Für eine Vitrine von Adam Weisweiler (1778) wurden 1825 Dollar bezahlt.

L. von Oven

DIETER WYSS: DER SURREALISMUS

VERLAG: LAMPERT SCHNEIDER, HEIDELBERG

Die vorliegende Einführung will weniger vom kunstgeschichtlichen als vom psychoanalytischen Gesichtspunkt her dem Verständnis surrealistischer Dichtung und Malerei dienen. Wie der Verfasser selbst sagt, handelt es sich dabei um Analysen „aus zweiter Hand", da die Dichter und Künstler nicht persönlich befragt werden konnten. Grundsätzlich mag für Betrachtungen dieser Art gelten, daß Werke der Kunst als Erzeugnisse der Menschen unter anderem auch Mittel psychoanalytischer Forschung sein können — nicht aber umgekehrt, die Psychoanalyse sich als Weg zum Verständnis des Wesens der Kunst mißverstehen darf. Beim Surrealismus scheint aber der Fall insofern anders zu liegen, als er sich selbst auf die Psychoanalyse beruft. Die absichtliche Vermeidung jedes logischen Zusammenhanges, die Preisgabe jeder bewußten Kontrollfunktion in den Zufällen des „psychischen Automatismus" rechtfertigte sich allein durch das Vertrauen in den unbewußten Sinnzusammenhang allen psychischen Geschehens. Dieses Vertrauen in das Unbewußte verdankten die Surrealisten nach ihren eignen wiederholten Bekenntnissen hauptsächlich der Psychoanalyse Freuds. Man kann also nichts dagegen einwenden, wenn ein Psychoanalytiker sich bemüht, den latenten Sinn in der manifesten Sinnlosigkeit der mehr oder weniger künstlerischen Hervorbringungen jener Gruppe leidenschaftlicher Rebellen wider den Geist herauszubekommen. Sollte es dabei geschehen, daß eine künstlerische Wirkung, die gerade auf der Unerklärlichkeit, Sinnverhülltheit eines Textes beruhte, hinwegerklärt würde, so haben es sich die Künstler nur selber zuzuschreiben. Dem Kunsthistoriker sei aber der Hinweis gestattet, daß die eigenen Programme der Schaffenden sich von jeher in auffälligem Widerspruch zu ihren stärksten Werken befanden und immer wieder zu langlebigen Mißverständnissen Anlaß gaben. Das kann schon für die Renaissance gelten und gilt seit der Romantik eigentlich für jeden modernen Stil.

Man muß es dem Verfasser zugestehen, daß ihn seine Liebe zur Sache und seine kritische Voraicht vor groben schematischen Vereinfachungen behüten. Indessen gibt es schon im ersten Abschnitt, der sich mit den verschiedenen Richtungen der modernen Kunst befaßt, manches entschieden Bestreitbare. So, wenn das gesamte moderne Schaffen ganz im Sinne Freuds als „Ausleben der verdrängten Triebwelt" und infolgedessen als „extremer Subjektivismus" entschlüsselt werden soll, zugleich aber den zeitgenössischen Werken ein Mangel an archetypischen Gehalten im Sinne C. G. Jungs nachgesagt wird. Auch im folgenden geht Wyss bald von den Hypothesen Freuds, bald von den Definitionen Jungs aus. Es ist bezeichnend, daß der Teil des Buches, der die Literatur behandelt, mehr überzeugt als das meiste nachher über Malerei Gesagte. Nicht nur wird eine wirkliche Entwicklungsgeschichte der surrealistischen Dichtung und Weltschau gegeben — von Rimbaud, Jarry, Lautreamont über Apollinaire zu Breton, Reverdy, Eluard und Henry Miller — nicht nur ist bei der Sichtung des Bestandes ein kritisches Urteil am Werk, dem man sich gern anvertraut (freilich auf französischen Vorarbeiten fußend), auch die Werk-Analysen selbst erscheinen z. T. recht plausibel, so daß man dem gelehrten Deuter dankbar sein wird.

Dagegen hat man im zweiten Teil bisweilen den Eindruck einer gewissen Hilflosigkeit vor den künstlerischen Problemen der Malerei. Es kommt leider vor, daß literarischer Tiefsinn oder gar naturalistische Routine mit Gestaltungswerten verwechselt werden. So fehlen die bedeutendsten Künstler des Surrealismus ganz: Miró und Masson. Vielleicht weil sie zu wenig gegenständliche Anhaltspunkte geben, an die sich die Interpretation ausschließlich klammert. Immerhin erfreut ein kritischer Vorbehalt gegen den absichtsvollen Virtuosen Dali. Das Glanzstück des ganzen Buches ist aber zweifellos der psychoanalytische Roman, den Wyss hinreichend exakt an der graphischen Bilderreihe Max Ernsts „Der Löwe von Belfort" abzulesen weiß. Die Bilder selbst werden dadurch allerdings nur noch mehr Illustration und noch weniger Kunstwerk. Stilistisch und technisch gehen sie nicht über den Durchschnittsbuchschmuck des 19. Jahrhunderts hinaus, den sie ja bewußt imitieren; es genügt, einen Daumier danebenzuhalten, um festzustellen, wo echte „Überwirklichkeit" erreicht wurde: Überwindung der Wirklichkeit durch Form, „Tout le reste est litérature."

Kurt Leonhard

MAX BURCHARTZ: GLEICHNIS DER HARMONIE

Gesetz und Gestaltung der bildenden Künste

PRESTEL-VERLAG, MÜNCHEN 1949

Ein schaffender Künstler, der zugleich ein ausgezeichneter Kunstpädagoge ist, Max Burchartz, bis 1933 Professor an der Folkwangschule in Essen, hat dieses Buch in jahrelanger Bemühung geschrieben. Typographisch wohl vom Verfasser beraten, gab es der Verlag in vorbildlich schöner Weise heraus. Besonders instruktiv ist der 50 (teils farbige) Tafeln umfassende Bilderteil mit seinen knappen Erläuterungen. Er stellt z. B. einem Interieur von Henri Matisse die Photographie des wirklichen Raumes gegenüber. Auf dem Lichtbild ist übrigens das Werk von Matisse in einem früheren unvollkommenen Stadium zu sehen. Diese Gegenüberstellung vermag besser als viele Worte klarzulegen, was das Bild vom Abbild unterscheidet und das Wesen künstlerischer Gestaltung ausmacht.

Auf Tafel 39 ist die „Heimsuchung Mariä" von einem katalanischen Maler des 12. Jahrhunderts dargestellt. „Das Bild zeigt", schreibt Burchartz, „in der Einfachheit der Kompostition und in der Großzügigkeit des Widerspiels aller Kontraste verwandte Züge zu den Werken Picassos, der auch geborener Spanier ist. Der Bildgrund ist schlicht in vier Rechtecke, zwei hellere, links unten und rechts oben, und zwei dunklere, links oben und rechts unten aufgeteilt. Davor stehen die auch völlig ebenflächig gehaltenen Figuren. Die Diagonalverbindung gleichartiger Flächenteile des Hintergrunds wiederholt sich innerhalb der Figuren. Eindrucksvoll ist der waagrechte Rhythmus der vier Augen, der vier Hände und der vier Füße, er scheint betont durch das Gegenspiel der senkrechten Konturen der Gestalten. Das Werk zeigt eine feste klare Bestimmtheit seiner Flächenteile."

Wir stellen dieser katalanischen Heimsuchung einen modernen Holzschnitt gegenüber, die „Begegnung" des Bildhauer-Graphikers Gerhard Marcks. Es ist anzunehmen, daß Marcks von dem spanischen Frühwerk ausgegangen ist und sein Blatt gewissermaßen eine Variation des Themas durchführt. Die starke innere Beziehung Marcks zur romanischen Kunst beweist auch seine „Trauernde"; man vergleiche sie mit der „Siegburger Madonna" um 1120. (Unsere Abbildungen der „Trauernden" und der „Siegburger Madonna" sind einem schönen, von der Stadt Köln herausgegebenen Heft entnommen, das auf 48 vorzüglichen Tafeln bedeutende Kunstwerke aus Kölner Besitz reproduziert.)

H. Kirchberger, Wandbild

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Iris-Bücher für Kunst. Der als Kulturkritiker auch in Deutschland bekannte Schweizer Dr. Hans Zbinden und die Polygraphische Gesellschaft in Laupen bei Bern, die modernste Offsetdruckerei der Schweiz, bringen seit 1939 im „Iris-Verlag" Kunstbücher heraus, die wohl zu dem Besten gerechnet werden können, was an Druckwerken dieser Art bisher erschienen ist. Man glaubt es dem Verlag gern, daß jeder Band bis zu seiner Fertigstellung mehrjähriger Vorarbeiten bedurfte. Die farbigen Wiedergaben der Kunstwerke Acht- bis Zwölffarbendrucke, sind nicht nach Farbdiapositiven sondern nach den Originalen hergestellt. Sie sind vom Herausgeber sorgfältig und klug ausgewählt; vor allem auch die zahlreichen Detailaufnahmen vermitteln dem gründlichen Betrachter eine so genaue Vorstellung der Kunstwerke, daß er — auch ohne Kenntnis des Originals — sich sein Urteil bilden kann. Dabei unterstützen ihn die einführenden Texte aufs trefflichste. Es genügt die Lektüre der nicht mehr als 16—20 Seiten, um ihn über den Künstler, sein Werk und den Standort, den es in der jüngsten Forschung einnimmt, hinreichend zu unterrichten. Es ist dem Verlag gelungen, Autoren von Weltruf zu gewinnen, die gründliche wissenschaftliche Kenntnis mit einem klaren Stil von hohem literarischem Wert verbinden. Der Erfolg der Iris-Bücher ist daher nur allzu berechtigt. Seit 1939 erscheinen sie nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Frankreich, England und Amerika; in diesem Jahr legt die Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, die ersten Irisbücher dem deutschen Publikum vor.

Piero della Francesca, Fresken des Zyklus der Legende vom Heiligen Kreuze im Chor von San Francesco in Arezzo und eine Auferstehung Christi aus dem Palazzo Communale in Borgo S. Sepolcro. 14 Farbtafeln mit einer Einführung von Roberto Longhi. DM 18.45.

Die bedeutenden Fresken des Meisters des Quattrocento sind hier zum ersten Male in einer repräsentativen Auswahl farbig wiedergegeben. Roberto Longhi nennt es das Geheimnis des Stiles Piero della Francescas, daß er bestimmte elementare Formen zuerst in die dritte Dimension umsetze, um sie dann in Anwendung seiner „Perspektivischen Synthese" in farbiger Flächensicht in die Ebene zurückzuführen. Er habe das Leitwort Cézannes bereits vollständig verwirklicht, dessen geheimer Sinn dem Nichteingeweihten, der ausschließlich die plastische Illusion und die Kraft der Linienführung bewundert, immer fremd bleiben wird: „Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude". Erst Cézanne, Seurat und der Synthetismus nahmen Pieros Untersuchungen über die Form und Farbverhältnisse wieder auf und führten damit zur Wiederentdeckung seiner Kunst. Auf Grund jahrzehntelanger Forschungsarbeit über Pierro della Francesca darf Professor Roberto Longhi, Florenz, als berufener Deuter seines Werkes gelten.

Altchristliche Mosaiken des 4.—6. Jahrhunderts in Rom, Neapel Mailand und Ravenna. 14 Farbtafeln mit einem Geleitwort von Ricarda Huch. Einführung von W. Fr. Volbach, Konservator des Museo Sacro am Vatikan. DM 17.80. „Wir sehen Christus als Mensch unter Menschen wandeln" schreibt Ricarda Huch, „die Mosaiken zeigen uns die Gottheit in ihrer Majestät und Unergründlichkeit, in ihrer grenzenlosen Ferne". „Christus hat hier keine Geschichte", fährt sie fort, „er ist der zeitlose Gott, und seine Taten sind Gleichnisse wie seine Worte". So ist der Fischzug Petri z. B. dadurch gekennzeichnet, daß außer Petrus nur noch ein Jünger im Boote sitzt, um das Ruder zu halten, während am Ufer Christus, ebenfalls von einem Jünger begleitet, Petrus gelassen die Hand entgegenstreckt. Der hinter den Personen ausgespannte Goldgrund betont das Irreale der Handlung. — Literarische und wissenschaftliche Deutung sind hier getrennt, doch sie vereinigen sich mit den besonders guten Mosaikwiedergaben und der altchristlichen Damasischen Denkmälerschrift auf dem Umschlag zu einem gelungenen Buch-Kunstwerk. (Wer die bekannten Mosaiken des 12. und 13. Jahrhunderts von Palermo, Monreale, Venedig usw. vermißt, wird sie in einem Bande „Byzantinische Mosaiken" gesondert behandelt finden.) *K. H.*

Rasch-Künstler-Tapeten. Das Dessauer „Bauhaus" entwickelte eine moderne und zweckmäßig-schöne Wohnraumgestaltung, die höchste Einfachheit mit bester Qualität verbindet. Die „Bauhaus-Tapeten" der Firma Rasch, die auf der Kölner Werkbundausstellung den 1. Preis erhielt, zeichnet sich durch die gleichen Eigenschaften aus. Manche von ihnen erinnern an den körnigen Verputz sonnenwarmer alter Mauern, andere an handgewebtes Leinen mit groben Streifen oder Karomustern und wieder andere an kostbare Japanpapiere. Die Preise liegen zwischen DM 1.95 und 2.95 die Rolle. Wer jedoch bilderreiche Tapeten vorzieht, wird auch bedient. Für das poetische Gemüt dürfte sich „Romeo und Julia" oder „Der Widerspenstigen Zähmung" (diese kostbarste Tapete kostet DM 5.30) besonders gut eignen. Der Musikfreund wird vielleicht „Rosenkavalier" oder „Die Zauberflöte" vorziehen, der Naturlieb haber

sich „die Pusteblume" oder „Libelle" wählen und der Abenteurer den „Robinson" an seinen Wänden am liebsten sehen. Auch für Kinderzimmer gibt es reizende Muster mit bunten Enten, Giraffen, Elefanten, kurz einem ganzen Zoologischen Garten. Für die Entwürfe zeichnen Prof. Breuhaus, Thea Ernst, Prof. Hoffman, Wien, Maria May, Prof. Dr.-Ing. Schwippert, J. Kleinschmidt, Architekt Straub verantwortlich. Zweifellos stellen die Rasch-Künstler-Tapeten das Beste dar, was es heute auf diesem Gebiete gibt. *K. H.*

Bayerische Akademie-Preise für schöne Künste. In einer Sitzung der Bayerischen Akademie der schönen Künste wurden am Mittwoch die Verleihungsurkunden an die Träger der Akademiepreise 1950 überreicht. Der Bildhauer Toni Rückel, der Schriftsteller Friedrich Georg Jünger und der Komponist Karl Amadeus Hartmann erhielten die Diplome. Der Präsident der Akademie, Dr. Wilhelm Hausenstein, sagte in seiner Festrede, daß die 1948 gegründete Akademie in Bayern den Kulturbegriff wiederherstellen wolle und bemüht sei, Anregungen auf Deutschland und darüber hinaus auf das ganze Abendland zu übertragen.

„Salvador Dali, gesehen mit den Augen seiner Schwester" heißt ein Buch, das der Jugendverlag in Barcelona veröffentlicht. Die Verfasserin ist Anna Maria Dali. Das Buch bringt Kindheits- und Jugenderinnerungen der Geschwister, bis zu dem Zeitpunkt, da sich der Künstler aus dem Familienkreise löst. Namen, die heute jeder kennt, die aber damals nur selten genannt wurden, ziehen an dem Leser vorüber. Vor allem aber werden die Fähigkeiten Dalis von ihrem ersten Erkennbarwerden ab, seine Ideen und seine Lebensweise beleuchtet. Über dem Buch liegt eine tiefe Melancholie.

Corinth-Ausstellung in Hannover. Zum Gedächtnis des am 17. Juli 1925 verstorbenen Malers Lovis Corinth veranstaltet die Stadt Hannover eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen. 1933 beschlagnahmte und ins Ausland verkaufte Bilder seiner Spätzeit, so das meisterliche Blumenstilleben in Basel (bis 1937 im Museum Wiesbaden) sollen bei dieser Gelegenheit wenigstens wieder vorübergehend in Deutschland gezeigt werden.

Deutsche gegenstandslose Malerei und Plastik der Gegenwart heißt eine Ausstellung, die am Sonntag, den 4. Juni der Freiburger Kunstverein eröffnete. Es werden über 100 Werke der Maler Max Ackermann, Willi Baumeister, Julius Bissier, Rolf Cavael, Alfred Eichhorn, Gerhard Pietz, Alexander Rath und Fritz Winkler, sowie der Bildhauer Karl Hartung (Berlin), und Erwin Schutzbach gezeigt.

Die erste internationale Konferenz christlicher Künstler der anglikanischen, protestantischen und orthodoxen Kirchen fand im Mai in Genf, im ökumenischen Institut von Bossey statt, unter Beteiligung von etwa 40 Musikern, Dichtern und Schriftstellern.

Besucherzahlen. Die auf ihrer Europafahrt ausgestellten Werke der Münchner Pinakothek erzielten folgende Besucherzahlen: in Brüssel 150000, in Antwerpen 120000, in Paris 500000, in London 230000, in Bern 100000.

Der Besitzer der Gastwirtschaft La Colomba in Venedig, cav. Arturo Deana, hat für einen italienischen oder ausländischen Künstler einen Preis ausgesetzt, bestehend aus einer täglichen Verköstigung während eines einmonatigen Aufenthaltes des preisgekrönten Künstlers in Venedig.

Professor Praetorius ist eingeladen worden, in Holland mehrere Vorträge über ostasiatische Malerei zu halten

James Ensors „Der Einzug Christi in Brüssel", das berühmteste Gemälde des im November 1949 verstorbenen belgischen Malers ist für zwei Millionen Franken, rund 170000 DM, an einen belgischen Privatmann verkauft worden. Das Bild wird in Zukunft im Kasino Ostende hängen. Aus den Vereinigten Staaten war den Erben Ensors die gleiche Summe für das Bild angeboten worden.

Eine Auktion moderner Kunstwerke im Pariser Hotel Drouot erbrachte eineinviertel Millionen DM. Werke von Cézanne, Degas, Picasso, Bonnard, Friesz und Utrillo erreichten Preise bis zu dem Dreifachen des Schätzwertes.

Eine „Kunstschule von Locarno", eine internationale Institution für Unterricht in Malerei, Bildhauerkunst und Zeichnen wurde gegründet. Sie wird besondere Kurse von etwa zweiwöchiger Dauer veranstalten. Die Schule beginnt ihre Tätigkeit im Juli mit einem Kurs des Kunstmalers Valenti von der Brera-Akademie in Mailand.

Giovanni Serodine. Im Palazzo der Insein von Brissago wurde am Samstag eine Ausstellung von Werken des Tessiner Malers Giovanni Serodine (1594—1631) eröffnet. Serodine hatte sich am Hofe von Papst Urban VIII. einen Namen gemacht.

Wiener Biedermeier und Karl Spitzweg hieß eine Ausstellung, die in Luzern veranstaltet wurde. Sie umfaßte 350 Wiener Gemälde und Aquarelle sowie 30 Bilder von Spitzweg. Ergänzt wurde sie durch Miniaturen und Porzellane aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein.

Der österreichische Maler Anton Kolig starb im Alter von 64 Jahren in Noetuch (Kärnten). Das große Mosaik in der Vorhalle des Salzburger Festspielhauses und der Vorhang stammen von ihm. Neben Kokoschka, Schiele und Faistauer zählte er zu den bedeutendsten modernen Malern in Österreich.

Bildhauer Alexander Kraumann in Frankfurt wurde 80 Jahre alt.

Bildhauer Kurd Edzart feierte seinen 60. Geburtstag.

Graphik-Wettbewerb „Jung-Westfalen 1951". Alle jungen Graphiker unter 36 Jahren (Jahrgang 1915 eingeschlossen), sofern sie in Westfalen ansässig sind oder in Westfalen geboren wurden, werden aufgefordert, sich um den Jahrespreis Jung-Westfalen zu bewerben. Nähere Auskunft beim Westfälischen Kunstverein, Münster, Westf., Landesmuseum, Domplatz 10.

Das städtische Kunsthaus Bielefeld veranstaltete vom 7. Mai bis 4. Juni 1950 eine Ausstellung der Neuerwerbungen der letzten 5 Jahre. Anläßlich dieser Ausstellung ist auch ein gut illustrierter Katalog erschienen.

Zu neuen Mitgliedern der Bayerischen Akademie der schönen Künste sind gewählt worden: in der Abteilung für bildende Kunst der Maler Prof. Oskar Coester, der Architekt Prof. Roderich Fick und der Bildhauer Gerhard Marcks als ordentliche Mitglieder, der Schweizer Bildhauer Prof. Hermann Haller als außerordentliches Mitglied und Kronprinz Ruprecht von Bayern als Ehrenmitglied.

Staatliche Kunstunterstützung. 250000 DM soll die Bundesregierung im Haushalt 1950/51 für die Erteilung von Aufträgen für neu zu schaffende Malereien und Plastiken vorgesehen haben. Diesen Antrag hat die Bayernpartei im Bundestag eingebracht.

Kubinausstellung in München. Gaus in München, Widenmayerstraße, zeigte eine Kubinausstellung mit Zeichnungen in Feder und Blei, aquarellierte Zeichnungen und Lithographien, dabei eine Kollektion erstmals zu sehender Arbeiten, die Spätlese von 1949 und 1950.

Eine Mailänder Galerie für zeitgenössische Kunst wurde vom Jesuitenorden, der sich bisher der modernen Kunst gegenüber ziemlich reserviert verhalten hatte, jetzt eröffnet. Die erste Ausstellung ist dem 1937 verstorbenen Maler Pierro Marussig gewidmet, einem der Bahnbrecher der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts in Italien.

Internationales Institut zur Erhaltung von Kunstschätzen. in London und in New York wurde die Gründung eines internationalen Instituts zur Erhaltung der Kunstschätze und der Museumsgüter aller Länder mit dem Hauptsitz in London bekanntgegeben. Qualifizierte Fachkräfte aus allen Ländern können Mitglieder der Organisation werden, deren Aufgaben weniger von den Regierungen als von den Vertretern der einzelnen Museen erfüllt werden sollen.

Massimo Campigli illustriert den „Theseus" von André Gide für eine englische Luxusausgabe dieses Buches. Mit diesen Zeichnungen beschwört Campigli bewußt die kokette Atmosphäre eines modern-antiken Theseus und läßt den Betrachter im unklaren, ob die minoischen Damen einem Pariser Salon des Fin de siècle entsprungen oder am Hof des Königs Minos beheimatet sind. Eine deutsche Ausgabe des Buches von Gide hat Theodor Werner Schröder illustriert (siehe Heft 4 des KW.).

Eine Ausstellung rheinischer Künstler mit Werken von Wilhelm Nay, Georg Meistermann, Bruno Goller, Ludwig Schrieber, Günter Grote, Oswald Petersen, Otto Cöster und Luise Rössler wurde im Pariser Palais d'York eröffnet.

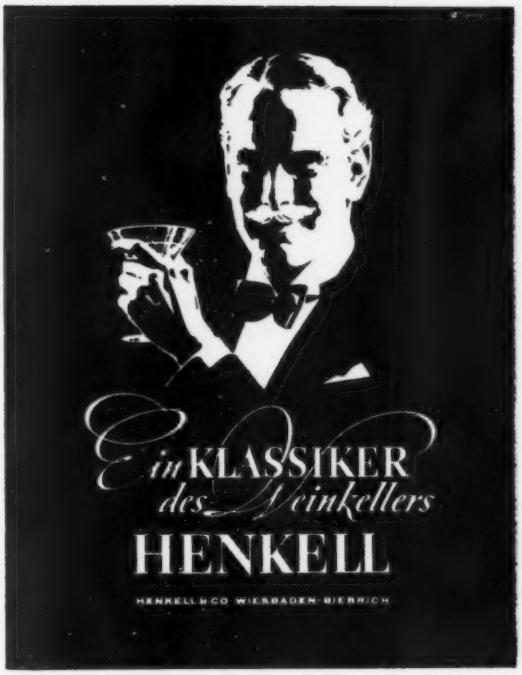
Die Kunstsammlungen auf der Veste Coburg wurden jetzt vom bayerischen Kultusministerium unter die Leitung von Dr. Heinrich Kohlhaussen gestellt. Dr. Kohlhaussen war früher Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg

Tintoretto-Gemälde identifiziert. Ein Gemälde im Museum von Boston, das bisher als „Schulbeispiel" aus der Zeit Tintorettos galt, ist jetzt nach gründlicher Restaurierung als echter Tintoretto identifiziert worden. Das Gemälde, das als eines der schönsten Werke des italienischen Meisters bezeichnet wird, mißt 155×350 cm und stellt die Geburt Christi dar. Quincy Adams Shaw. der vor 18 Monaten das Gemälde dem Museum in Boston gab, sagte, sein Vater hätte es 1874 in einer kleinen Stadt nördlich von Florenz gekauft. Es war dort durch den Ruß der Altarkerzen verunreinigt worden.

Auf der XXV. Biennale in Venedig werden einige der neuesten Dokumentarfilme der Kunst gezeigt, wie :„Geschichte des Paradieses auf Erden", nach Hieronymus Bosch unter der Leitung des Regisseurs Luciano Emmer; „Magnasco" von Nicola Barone; „Triptychon", eine Darstellung berühmter Werke von Botticelli, Mantegna und Crivelli, von Gino Parenti in Londoner und Pariser Museen gedreht; zwei Dokumentarfilme des deutschen Regisseurs Alfred Ehrhardt über die Skulpturen Ernst Barlachs; ein Kurzfilm des Belgiers Paul Harsaerts unter dem Titel „Von Renoir bis Picasso"; ein französischer Kurzfilm „Guernica" usw.

Am 1. Juli fand in Frankfurt a. M. eine Konferenz der Vorsitzenden sämtlicher westdeutscher Kunsterzieher-Verbände statt. Die Konferenz beschloß die Gründung des **„Bundes deutscher Kunsterzieher"**, dem die Aufgabe zufällt, die Landesverbände in ihrer Arbeit zu unterstützen, eine möglichst einheitliche Regelung aller die Kunsterziehung an den Volks-, Mittel-, Höheren und Hochschulen angehenden Fragen zu erstreben und für die musischen Erziehungsideen in weiten Kreisen zu werben. — Zum Vorsitzenden des Bundes wurde E. Betzler Frankfurt a. M. gewählt.

Die **Städtischen Kunstsammlungen Bonn** veranstalten vom 27. 7. bis 27. 8. 1950 in der Münsterschule eine „Ausstellung Berliner Künstler 1950" mit Werken der Malerei, Graphik und Plastik. Die Ausstellung ist die erste umfassende repräsentative Schau der gegenwärtigen Berliner Kunst und wird außer in Bonn nur im Ausland gezeigt werden. 35 Künstler mit 110 Werken werden in einem umfangreichen Katalog mit Biographie und ganzseitiger Abbildung eines Werkes vertreten sein



Deutsche Künstler in Madrid. Durch Vermittlung der Galerie Springer Berlin stellte die Galerie Buchholz Madrid im Juni in der spanischen Hauptstadt Arbeiten der Berliner Maler und Bildhauer Werner Heldt, Heinz Trökes, Mac Zimmermann, Karl Hartung und Hans Uhlmann aus. Die Ausstellung fand große Beachtung.

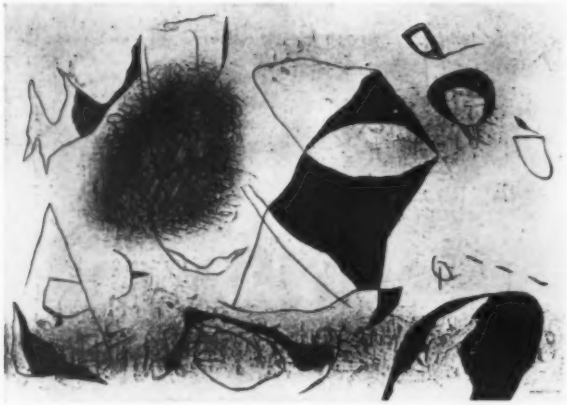
C. G. Boerner übersiedelte nach Düsseldorf. Die Kunsthandlung und bekannteste Versteigerungsfirma für ältere Graphik und Handzeichnungen, **C.** G. Boerner, hat ihren Sitz von Leipzig nach Düsseldorf verlegt. Das 1826 gegründete Unternehmen wird von Eduard Trautscholdt geführt, der nach Dr. Hans Boerners Ableben als Teilhaber eintrat und nunmehr über dreißig Jahre mit der Firma verbunden ist. Über seine geschäftlichen Absichten unterrichtet ein Prospekt, der soeben versandt wurde und diesem Heft beiliegt.

Neue Kunstzeitschriften

Signaturen, Blätter für Graphik und Dichtung. Herausgeber und Verlag K. F. Ertel, Landau, Rheinpfalz, Landekstr. 22. Das erste Heft des 2. Jahrgangs enthält außer Versen von Cornelia Forster auch bemerkenswerte Schnitte der Dichterin, die sich als eine begabte Graphikerin erweist.

Cobra nennt sich eine avantgardistische Zeitschrift, die in Brüssel in zwangloser Folge erscheint. Sie soll den Bestrebungen dänischer, belgischer und holländischer Künstler dienen. Das erste Heft macht uns mit einer Reihe abstrakter und surrealistischer Künstler aus Dänemark, Holland, Schweden, England, Belgien, Island und Frankreich bekannt.

Ver y Estimar heißt eine Kunstzeitschrift, die in Buenos Aires erscheint. Sie räumt der modernen Kunst einen bedeutenden Raum ein.

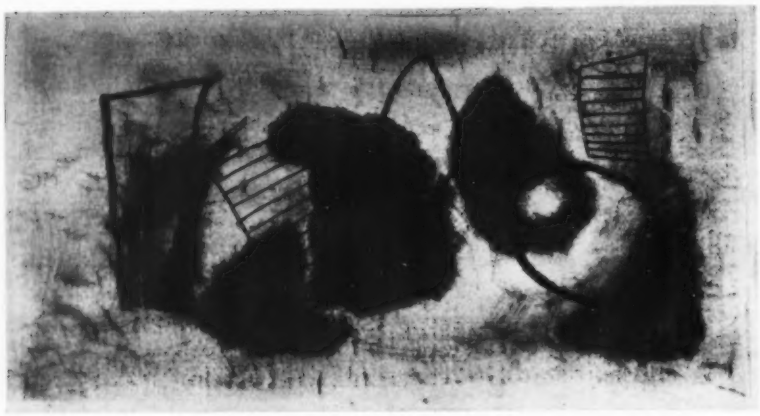


1

2

3

4



5

1 Gerhard Fietz, Komposition

2 Willi Baumeister, Owa-Raha

3 Julius Bissier, Komposition mit Feuerbohnenrot

4 Alfred Eichhorn, Wachstum im Frühling

5 Rolf Cavael, Modulation aus Grau

Gegenstandslose Malerei und Plastik in Freiburg im Breisgau

Die Ausstellung abstrakter Kunst, die der Freiburger Kunstverein vom 4. bis 27. Juni 1950 zeigte, vereinigt das Werk von zehn namhaften Künstlern, acht Malern und zwei Bildhauern, die sich in ihrer jeweiligen Individualität stark abgrenzen.

Willi Baumeister, der in einem schönen Bild auf weißem Grund durch schwarze, intuitive Zeichen die Fläche wie im Spiel in Spannung bringt, ist anderswo von fast gewaltsamer Stärke („Owa Raha"). Besonders aber durch seine konstruktivistischen Ideogramme und Bilder — wenn etwa auf blaugrünem Grund reißzeugähnliche Teile voneinandersplittern — unterscheidet er sich stark von **Julius Bissier's** Monologen. Als künstlerische Persönlichkeit hinterläßt Bissier den geschlossensten Eindruck. Von seinen Tuschen, Holzschnitten und Monotypien geht Ruhe aus. Gewiß sind sie nicht naiv, gewiß enthalten sie fast trickhafte Wiederholungen, aber in Bildern wie etwa „Gebend und empfangend" (schwarze Tusche auf rosa Grund) versteht Bissier die Themen, die ihm am Herzen liegen, auszudrücken. In einem anderen Bild (man ist immer versucht, zu sagen „Blatt") der „Komposition mit Feuerbohnenrot" beginnt gar, Angeschautes sich behutsam abzuzeichnen, auf eine fast japanische Art.

Fritz Winter repräsentiert sich in dieser Ausstellung zwiespältiger. Am meisten Anklang finden die Bilder aus seinen Zyklen „Triebkräfte der Erde" (siehe Farbtafel in Kunstwerk, Jahrg. II, Heft 5/8; S. 59) und „März" verständlicherweise, da hier etwas Unsichtbares sichtbar gemacht wird, und man vor diesen Astralmineralien wirklich etwas wie Ursubstanz empfinden kann. Diese wird, in einer Art von biologischem Realismus Gegenstand der Bilder. In großformatigen Bildern, z. B. „Dunkle Zeichen" zeigt Winter eine bedeutende, schwerblütige Kraft.

Eine sehr hübsche Idee: Wachstum hinter Schilf und Gräsern variiert **Alfred Eichhorn** vielleicht zu oft.

Der sensible **Rolf Cavael** malt in vielen Bildern mit geschmackvollen Farben und gepflegter Technik eine schwebende Amöbenwelt. Auch **Gerhard Fietz** beschwört in seinem besten Bild Mikroskopisches. Von **Max Ackermann** sieht man in Rouault-Farben vor dunkelblauem Grund, und golden gerahmt eine schöne, glasfensterartige Komposition; ein anderes Bild hat mit Grün und Rot einen herberen Farbklang, aber zuweilen geht es auch laut und jahrmarktsmäßig auf seinen Kompositionen zu. Heitere, spielerische Phantasie verraten die mehr kubistisch sich durchdringenden Farbklänge von **Alexander Rath**.

Im ganzen bietet diese Malerei einen hohen ästhetischen Genuß. Tröstende Menschheitskunst mit einer metaphysischen Beziehung, die denn hinausginge über die Bereiche der Naturwissenschaft, oder die Schilderung geistig-biologischer Vorgänge, ist sie nicht. Begleitet werden die Malereien von Bildwerken von Hartung und Schutzbach.

Karl Hartung zeigt eine Sitzende, die sensibles Empfinden für beides: Volumen und Linie offenbart, leider nicht auf einen surrealistischen Zug verzichtet.

Die verschiedenen Kompositionen von **Erwin Schutzbach** sind formlich-ästhetisch schöne Gebilde, wie etwa das monumentale Nußbaumei neben einem ausgehöhlten Baumstamm. Wenn sie das Prinzip des Anfangs verkörpern sollen, so wären sie Illustration eines Gedankens. Wenn man anfängt, über den Anfang zu reflektieren kann es geschehen, daß man sich als Künstler den Ast absägt auf dem man sitzt, und das wäre schade für einen so bedeutenden Bildhauer, wie es Erwin Schutzbach ist.

Ursula Hagelstange

Papierfabrik
Schoeller und Hoesch G. m. b. H.
Gernsbach/Baden

Herstellung hochwertiger
Hadern- und Cellulose-Seidenpapiere aller Art

Unsere Spezialitäten:

Bibeldruck- und Dünndruckpapier
Kondensator- und
Isolierpapier für die elektrotechnische Industrie
ab 0,006 mm (=0,00024 inches) Dicke
Carbonrohseidenpapier
Zigarettenpapier

Freischaffender Künstler,
38 Jahre, alleinstehend, Ostflüchtling, Maler - Graphiker und Entwerfer für Textilkunst - zur Zeit Fachlehrer für Malen und Zeichnen an einer Schule, sucht eine ähnliche Stellung oder Mitarbeit in einem Atelier.
K. FISCHER, (132) SCHLOSS GAIBACH, UNTERFRANKEN

Ausgrabungen in Sizilien

Staatszuschüsse, ausländische Institute und Liebhaber haben die Fortführung der archäologischen Grabungen wieder ermöglicht, doch sind es erst vereinzelte Plätze des an Fundstellen reichhaltigen Programmes, die „unter die Schaufel genommen" wurden.
In Gela führt Professor Griffo, der Sopraintendente von Agrigento, die Ausgrabungen in der Nekropole weiter. Diese liegt auf dem Capo Soprano, im Westen der Stadt, und wurde bereits in den Jahren 1900—1905 von Pado Orsi zu erforschen begonnen und brachte damals u. a. sehr kostbare griechische Vasen zu Tage.
Die Ecole Française Archéologique ist dabei, den Grundriß von Megara Hyblaea festzustellen. Seit der Zerstörung 413 vor Chr. ist an dieser Stelle keine Stadt wieder entstanden und das einstmals von Wäldern umgebene Gebiet ist heute ein verkarstetes Plateau, eine karge Weide der rotbraunen sizilianischen Rinder.
Im Mittelpunkt des Interesses dürften aber bald die unter dem Sopraintendenten von Syrakus, Professor Bernabo-Brea, fortgeführten Ausgrabungen der römischen Villa in Piazza Armerina, im Herzen Siziliens stehen. Es handelt sich mit der größten Wahrscheinlichkeit um die Residenz eines hohen römischen Verwaltungsbeamten. Sie wurde schon Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt, aber erst im Jahre 1926 freizulegen begonnen, und ist ein in seiner Bedeutung bisher wenig beachteter Fund gewesen. Diese Mosaiken stehen durch die Art der Darstellung und die Größe der ausgelegten Fläche außerhalb der bisher bekannten Mosaiken. Sie stellen Szenen aus dem griechischen Göttermythos dar, wobei die einzelnen Szenen aber nicht mehr in einem inneren Bezug zueinander stehen. Die Datierung schwankt zwischen 250 und 350 post, an Hand von Vergleichsstücken in Leptis Magna wird ein nordafrikanischer Künstler als Urheber angenommen. Ihre fast „michelangelesk" wirkenden Figuren stehen weit über dem Durchschnitt einer nur handwerklichen Arbeit.
Professor Bernabo-Brea führt auch die Arbeit auf den Liparischen Inseln weiter. Das Schwergewicht liegt zur Zeit auf Filicudi, auch wird auf unbewohnten Inselchen mit Erfolg gegraben. Die schon jetzt bedeutenden prähistorischen Funde: Geräte aus dem heimischen Osidian, Tongefäße und Scherben, scheinen eine ehemalige Verbindung mit dem Festland zu beweisen. Die bisherigen Funde sind im Museum von Syrakus mustergültig aufgestellt und geben ein Bild von der außerordentlich sorgfältigen Arbeit, mit der die Forschungen durchgeführt werden und der ganz speziellen Vorliebe Bernabo-Breas für die Prähistorik.

Ausstellungen und Vorträge im städtischen Suermondt-Museum, Aachen

Im August 1950:

Aquarelle und Gemälde von Jo. Hans Küpper, Aachen. **Neuerwerbungen** des Suermondt-Museums, Aachen.
Im Graph. Kabinett und Lesesaal: **Aquarelle** von Carl Fred Dahmen, Stolberg.
Vorträge: am 8. 8. Museumskonservator Sepp Schüller, Aachen: „Paul Gauguin". Am 22. 8. Regierungspräsident a. D. Eduard Sträter, Düsseldorf: „Ägyptische Königinnen — Bilder der XVIII. Dynastie (1560—1360 v. Chr.)"

Im September 1950:

Zeichnungen von Engelbert Mainzer, Aachen und Richard Weitz, Aachen.
Im Graph. Kabinett und Lesesaal: **Zeichnungen und Illustrationen** von Frans Haacken, Berlin.
Vorträge: am 5. 9. Museumsdirektor Dr. Felix Kuetgens, Aachen: „Europäische Meisterwerke in amerikanischen Museen".
Am 18. 9. Dr. Eberhard Schenk zu Schweinsberg Wiesbaden: „Die Altniederländer des Kaiser-Friedrich-Museums"

Im Oktober 1950:

Kunstreproduktionen von Hanfstaengl Bruckmann Piper und Albertina.
Im Graph. Kabinett und Lesesaal: vom 1. bis 15. 10. **Graphiken** von Egbert, Bruckner, München; vom 16. bis 30. 10. **Französische Städte und Kathedralen 1940—1943** von Curtius Schulten, Kalterherberg.
Vorträge: am 3. 10. Direktor Prof. Dr. August Hoff, Köln: „Europäische Plastik des XX. Jahrhunderts".
Am 17. 10. Museumsdirektor Dr. Eduard Neuffer. Bonn: „Elfenbeinreliefs am Ambo Heinrichs II. im Aachener Dom".

Georges Braque in Stuttgart

In den Räumen des Württembergischen Kunstvereins werden farbige Holzschnitte, Lithos und Radierungen von Georges Braque gezeigt.
Dem Werke Braques, bei dem jedes einzelne Blatt ausgesprochen als ein Ganzes gesehen werden muß, liegt ebenso die große Kunsttradition seines Landes, als die komprimierte Geistigkeit des Heute zugrunde. Braque ist die künstlerische Fähigkeit eigen Wesenhaftes überraschend in neuen darstellerischen Werten darzubieten.
Der Gesamtbestand dieser Ausstellung gehört der Sammlung Buchheim-Militon zu.
Anläßlich der Ausstellung erscheint ein sorgfältig ausgestatteter Katalog, der ein Gesamtverzeichnis des graphischen Werkes Braques enthält. Als Verfasser zeichnet Lothar Günther Buchheim, der auch zur Eröffnung einleitende Worte sprach. *M. H. Schillings*

DIE PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

ist Hersteller des Text- und Umschlagpapiers dieser Zeitschrift

*

Weitere Erzeugnisse sind u. a.: Holzfreie Dünndruck-, Werkdruck-, Offsetdruck- und Kupfertiefdruckpapiere und auch feine und feinste hadernhaltige Erzeugnisse

KUNSTANSTALT

AUGUST SCHULER

STUTTGART

*

Ein- und mehrfarbige Offsetreproduktionen

Klischees · Retuschen · Galvanos

*

Die farbigen Buchdruck- und Offsetwiedergaben dieser Zeitschrift wurden in unserem Haus hergestellt

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Beher, Stuttgart